PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **« IDEA »**
diretto da **PIETRO BARBIERI**

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 47 – ROMA, 3 DICEMBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

VITA SEGRETA E VITA PROFONDA

Che cosa noi chiediamo al romanziere? Che conosca « l'arte di aderire a tutto, di simpatizzare con gli esseri, di creare personaggi che ispirino ai lettori sentimenti di amicizia, di compassione, d'ammirazione, d'indignazione: proprio quelli che loro ispirano i personaggi viventi. Sentire il movimento della vita e le singolarità delle persone, suggerire in un racconto una durata carica di presenza umana, ecco il miracolo del romanzo ».

Quale conclusione artisti e critici hanno tratto da questa non discutibile premessa? Ce lo dice il Simon: « Un romanzo non deve essere *scritto*, un romanzo non deve far pensare. Gli scrittori, non contrastati, anzi approvati dal peso dell'autorità dei critici si son sottomessi a tale dettato e han messo il loro punto d'onore nell'imitare il caos dell'esistenza e nel cercare di dir tutto come lo dice la vita ». Ed ecco anzitutto l'incoerenza della sintesi, la brutalità sistematica dell'espressione, l'accatto di ciò che abbia il tanfo della volgarità, il disordine di piani, il sovrapporsi arruffato delle vociferazioni. Questa è la ricetta per scrivere un romanzo che non appaia... scritto, e dica le cose «come le dice la vita». Gran danno però che la vita nulla dica, fino a che non sia provocata e dominata dall'intelligenza che ne interpreti il significato, discerna un ordine nel disordine, un'armonia nella confusione: fino a che lo spirito non faccia parlare questa mutola vita e le imponga uno stile. Appunto, uno stile: quello stile che recida a tempo giusto il monologo interiore, quando questo si aggroviglia, non procede e sbanda nell'incoerenza insignificante; lo stile che interviene a dare architettura ai piani simultanei e giustapposti e confusi. Pretendere quindi che lo scrittore sia soltanto un apparecchio registratore che assorba le immagini e le sensazioni, è dimenticare quanto a lui abbiamo chiesto. La sorte dell'uomo che vogliamo ci sia rappresentata, cioè la vita di un essere pensante e libero, vivente sì nei suoi impulsi, nei suoi istinti, nelle sue contradizioni, ma non meno vivo negli istanti in cui porta, in piena coscienza, il « patetico del suo destino o il dramma delle sue opinioni e dei suoi atti ». Davvero non è possibile vivere drammaticamente il proprio pensiero, i propri affetti, e le speranze e gli ideali, e le ricerche e gli affanni per elevarsi dalla fatalità brutale a più alta e più pura sfera di libertà? E' una violenza quella che vieta all'uomo l'accesso a dominî che non possano essere misurati da orme nella mota. Ma non soltanto i romanzieri, non soltanto gli artisti sono colpiti di indegnità quando cercan fremiti che non abbiano timbri mugolanti; anche gli uomini di cultura non sfuggono a questa degradante imposizione del nostro tempo. Ci si perdoni la formula contradittoria: siamo caduti tutti sotto l'imperio di un *Cogito* non umano, ma animale.

Al *Cogito animale* traggono oggi mode e modi d'attività mentale. Al *Cogito animale*, l'indagine chiede interpretazioni dei fatti individuali, sociali e politici, ritenendo spuria ogni altra riflessione che in quel *Cogito* non possa iscriversi.

Di tante infiltrazioni che tentano di prendere il posto dell'intelletto la più astuta è quella che configura la vita segreta come la sola e la vera vita profonda. Ma quando poi analizziamo questa vita segreta scopriamo un « defilé » di pensieri, opinioni, progetti vaghi e inconsistenti, vane deliberazioni sostenute da un monotono ritmo pendulare. Ma la vita interiore è di altro ordine: non è la contemplazione di sè, da cui si lasciano sedurre anime deboli e delicate, tentate sempre di scoprire senza forza, forze inaspettate come se queste non potessero essere che raggi di quel centro mobile che spinte organiche spostano continuamente. La vita segreta è il più delle volte vita superficiale, perchè dispersiva, inetta a governare le cose, a superare le resistenze, a deliberare di fronte ad una situazione che non sia immaginaria! L'equivoco di assimilare la vita segreta alla vita profonda è stato variamente rifratto dalle varie e pur monotone correnti intimiste, le quali alla fine non hanno potuto salvarci dal naufragio della dissoluzione personale. In effetti, quale convergenza può esservi tra la vita segreta, e cioè la vita che si circoscrive nello spettacolo del proprio io, tutta personale, monologante, oppressa dalla tirannia di una presenza ossessiva, e la vita spirituale che si manifesta in noi quando una ragione impersonale e sovrana detta? La ricerca del nostro io può essere solo un punto di partenza, ma deve spingerci verso un principio obbiettivo e universale. « Gli aspetti fuggitivi e senza consistenza della corrente di coscienza debbono, per colui che è curioso di sè, cedere il posto all'esame delle realizzazioni transindividuali, ove l'uomo si rivela a sè e agli altri. L'umanità importa più, in me, dell'uomo particolare che io sono ».

Scambiare la vita vera, profonda, autentica con l'automatismo psicologico, fu un errore che doveva fatalmente portarci ad accettare un automatismo più basso, quello biologico. Ma l'uomo dopo di aver fatto di sè un dominio privato, si è accorto che tale dominio è luogo di impurità. Ed oggi codesto luogo ci viene indicato come unico nostro rifugio. Abbiamo dimenticato che gli stati d'animo possono esser compresi sul piano della coscienza, ma per spiegarli bisogna cercare fuori della coscienza individuale.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

ICARIO

« Un giorno, nel corso dei suoi numerosi viaggi, Dioniso si fermò nella casa di Icario e vi trovò buona accoglienza. Giunto il momento della partenza, per ricompensarlo della ricevuta ospitalità, gli apprese l'arte di piantar la vigna, di potare i tralci e di moltiplicare i grappoli di uva. Arrivò ben tosto l'epoca della vendemmia, ed Icario, reso prodigo da una dolce ebbrezza, volle che anche gli altri divenissero partecipi delle gioie della libazione. Perciò con otri pieni di vino novello, prese ad esplorare le campagne e vantava le lodi di Bacco e offriva da bere a chiunque incontrasse ».

Il resto vien da sè. I bifolchi si ubriacano, si credono avvelenati dal vino, e inferociti e folli piombano su Icario, e a colpi di forche, di bastoni, di pietre lo accoppano, e vinti dal sonno s'addormentano sul corpo della vittima.

Ci sono in questo triste avvenimento alcuni fatti che non riusciamo a spiegare. Dioniso non poteva ignorare a quale catastrofe avrebbe portato il suo dono ad Icario. Perchè allora pagare il tributo della riconoscenza insegnandogli una arte fatale? I bifolchi infuriano quando sentendo vacillar le gambe credono d'esser stati avvelenati. Perchè corrono allora agli otri per bere altro veleno? Colpevole Dioniso, colpevoli i bifolchi. Chi paga è quel brav'uomo di Icario, generoso con Dioniso e generoso con i bifolchi. Povero Icario davvero che con tanti otri di vino non infranse la temperanza, e cadde vittima dell'intemperanza altrui. Attenti ai doni di Dioniso!

FRONTESPIZIO DELL'EMILIO

*Tra le sessanta tavole che arricchiscono un volumetto sul Rousseau, ve n'è una che riproduce il frontespizio della prima edizione dell'*Emilio*. Ai piedi di una roccia uno specchio d'acqua. Quattro floride matrone, due delle quali, (quelle accosciate ai piedi della roccia) molto succintamente vestite. Dal gruppo è quasi staccata, per atteggiamento pudico e riservato, una avvenente figura che tiene non per mano, ma per un piede un bambinello, che dev'essere da poco nato, ma già immerso nella purissima fonte. Del neonato si vedono soltanto due gambette, orizzontale l'una e verticale l'altra che si potrebbe dire facciano un angolo retto, se gli angoli non sdegnassero ogni materia e soprattutto quella vile. Ameremmo vedere il volto del piccino, ma quel volto è immerso nell'acqua. A giudicare dalla placidità delle due gambe, si può sperare che il bimbo ci si trovi bene con la testa sott'acqua. Tuttavia una lieve increspatura d'angoscia vi coglie e vorreste pregare colei che attende al lavacro di tirar su il bambino. In verità quel piccino a testa in giù, come un capretto nella macelleria, vi dà turbamento. Se da Rousseau comincia, come insegnano i testi e i manuali, il movimento pedagogico moderno, non piace che a simbolo di tale movimento sia un bambino con la testa in giù, come un capretto. Senza contare poi che anche nelle pedagogiche discipline ci sono i maligni, i quali prenderebbero motivo da ciò per dire che il capovolgimento delle idee ha solamente capovolto il bambino.*

O damigella, tirate su il bimbo affinchè cessi la nostra ansia e possiamo vederlo in volto. E nel tirarlo su fate che si liberi da tutta l'acqua ingoiata, anche se è acqua lustrale.

PRECEDENTI DELLA «CLAQUE»

Sconfitta di Canne. Cresce il coraggio dei Romani, e la paura degli amici di Roma. Capua si stacca, si staccano altre città del mezzogiorno tra le quali Siracusa. Storia vecchia e sempre nuova. Proprio a Siracusa Geronimo succede a Gerone II sul trono. Geronimo ha 15 anni. Il nonno lo affida a 15 tutori; un tutore per ogni anno di vita.

Morto il nonno, l'adolescente viene condotto dinanzi all'assemblea. I tutori avevano collocato qua e là in mezzo alla assemblea alcuni pochi con lo incarico di approvare con grandi manifestazioni di letizia e con battimani le disposizioni testamentarie, ad eccitare l'entusiasmo popolare circa l'avvento al trono del giovinetto Geronimo. Livio definisce coloro che erano stati pagati per la claque *in questo modo: « qui per contionem ad excitandos clamores dispositi erant ». Senonchè quegli incitatori di entusiasmo ebbero poca fortuna.*

I più, in preda a viva costernazione per la morte di un principe sì buono e prudente, prevedendo mali futuri osservarono un profondo silenzio. Claque *sfortunata dunque, ma* claque. *Quando Geronimo divenne capace di regnare, allontanò i tutori e « in se unum omnium vires convertit »: concentrò nelle sue mani il potere di tutti. Cosicente dov'è rimanere in lui il ricordo di quel silenzio e l'imperizia di quei tutori che gli avevano procurato una umiliazione così dura. A che servirsi ancora di gente che non sa organizzare uno scroscio di battimani? Nacque così il tirannello, il quale, come tutti i tiranni, a tutto poteva rinunciare tranne all'applauso.*

Varius

AUGUSTO RIGHI

nel primo centenario della nascita

L'opera scientifica di A. Righi è raccolta nelle 240 tra memorie e note che di Lui ci restano; esse contengono i risultati delle sue ricerche sia teoriche che sperimentali realizzate durante tutto il lungo periodo della sua attività che va dal 1872, data del suo primo lavoro, al 1920, anno della sua scomparsa. A. Righi visse in una epoca gloriosa della scienza, epoca di rinnovamento in cui specie nel mondo della fisica fermentavano nuovi indirizzi rivoluzionari che dovevano poi portare alla meravigliosa costruzione di pensiero e di tecniche nella fisica atomica e nucleare. L'attività di ricercatore dello scienziato bolognese interessa i più svariati campi della fisica, essa si riallaccia in maniera complessa alle più alte investigazioni sperimentali e teoriche moderne: in Lui infatti erano fusi in un equilibrio perfetto le qualità del teorico e dello sperimentatore. Egli investiga e spinge il ragionamento fino alle ultime conseguenze nel campo della speculazione fisica quando è sicuro che i dati e le informazioni che la Natura ed il laboratorio ci hanno fornito, attraverso i nostri strumenti, possono portare con sicurezza alla meta segnata; sperimenta con fede ed entusiasmo sempre giovanili, quando è convinto che la parola è ancora ai fatti e che solo questi possono illuminare la via della conoscenza. La sua mente è sempre di una chiarezza cristallina; educato al più scrupoloso metodo scientifico, quel metodo che si riallaccia alla pura tradizione galileiana, egli non corre mai verso l'avventura e l'imprevisto, anzi rifugge da quell'elemento accidentale che pure in determinati periodi della ricerca può, sebbene molto raramente, — specie oggi in cui le apparecchiature vanno diventando sempre più complesse, — portare a successi inaspettati. E' questo il caso del nostro grande nel campo delle trasmissioni a distanza con onde e. m. la cui realizzazione pratica toccò ad un altro insigne bolognese: Guglielmo Marconi.

Disse O. M. Corbino, allievo spirituale di A. Righi, nella commemorazione che egli tenne per la scomparsa del grande scienziato bolognese, all'Accademia Nazionale dei Lincei della quale il Righi stesso fu per molti anni socio tra i più in vista: « Augusto Righi rappresenta tra i fisici italiani dell'ultimo secolo come un monte isolato ed altissimo ».

Possiamo oggi affermare che il giudizio dato dal Corbino sull'opera di A. Righi fu lungimirante: infatti proprio nella maggiore delle conquiste della scienza moderna: « La costituzione elettrica della materia », le ricerche e i risultati ottenuti dal Righi sono premesse alle future scoperte e pietre miliari per lo sviluppo ulteriore.

Lo studio dei fenomeni elettrici appassionò il giovane fisico che, laureatosi a Bologna nel 1871 e restatovi come assistente sotto la guida del prof. Villari, costruì nel 1872 un generatore elettrostatico (elettrometro elettrostatico) che può a buon diritto essere considerato come il prototipo delle moderne macchine di Van der Graaff per alte tensioni: quelle stesse macchine che a loro volta hanno aperto la strada allo studio sperimentale della fisica del nucleo e allo sfruttamento della energia che da esso si sprigiona nei processi di scissione.

Il principio sul quale è basata la costruzione di questa macchina ad induzione del Righi è quello dell'accumulo di cariche elettriche su un conduttore isolato fino a dare ad esso potenziali molto elevati (dell'ordine di parecchie diecine di migliaia di volt). A questo campo di ricerche si possono ascrivere le belle esperienze sul comportamento delle sostanze isolanti in campo elettrico, sulle forze elettromotrici di contatto per le quali il Righi comincia ad enunciare concetti generali sulla natura dei fenomeni elettrici che molto si avvicinano a quelle che sono oggi le teorie moderne sulla costituzione elettrica della materia.

Altro campo di lavoro del nostro Grande fu quello dell'azione del campo magnetico sui corpi; già nel 1878, prima ancora che si conoscesse l'origine della polarizzazione rotatoria magnetica, Righi trovò che il campo magnetico modifica la velocità e non la frequenza delle componenti circolari di un fascio di luce incidente. E' pure di questo periodo, 1880, il suo studio sulla magnetizzazione dell'acciaio: Egli trova che il momento magnetico indotto in una sbarra varia con l'intensità della corrente della bobina inducente in maniera tale che ad uno stesso valore della corrente corrispondono due diversi valori del momento secondo che si perviene a quella corrente da valori più alti o dal valore zero: nel primo caso l'intensità di magnetizzazione è maggiore. Questo fenomeno oggi si conosce sotto il nome di isteresi magnetica la cui scoperta viene attribuita a Warburg che contemporaneamente pubblicava una nota sullo stesso argomento.

Righi studiò pure l'effetto magnetico-ottico di Kerr; l'effetto Hall ed un fenomeno che va sotto il nome di Righi-Leduc che riguarda l'influenza del c.m. sulla conducibilità termica dei metalli: sono rimaste celebri in questo campo i risultati da Lui ottenuti sulla conducibilità elettrica e termica del bismuto.

Nominato professore a Palermo nel 1880, lavorò in quell'istituto di fisica sul fenomeno delle ombre elettriche, fenomeno connesso con la produzione di ioni e di elettroni e con il loro comportamento in campo elettrico. Queste ricerche furono poi sviluppate ed allargate: esse formano tutto un capitolo della fisica che si può intitolare: Passaggio delle cariche elettriche attraverso i gas.

Righi accettò l'interpretazione balistica data da Crooks del fenomeno della ionizzazione delle particelle veloci: Egli fu il primo a misurare la velocità degli ioni e a mettere in rilievo l'azione ionizzante dei raggi X. Spingendo sempre più lo studio sull'azione delle radiazioni sulla materia e guidato da idee

Augusto Righi

generali che in Lui si venivano formando durante la sua luminosa attività di ricercatore, Egli eseguì delle belle esperienze i cui risultati anticiparono le successive teorie sull'effetto foto-elettrico: Righi constatò infatti come un corpo elettrizzato negativamente si scarichi quando venga colpito da una radiazione luminosa.

Sarebbe troppo lungo scrivere dettagliatamente di tutti i contributi che A. Righi portò nei diversi campi della indagine fisica; una raccolta di Suoi scritti è stata curata in occasione del primo centenario della Sua nascita per i tipi della Zanichelli (1), a questa rimandiamo chiunque voglia conoscere direttamente l'opera del nostro fisico.

Quanto abbiamo appena accennato, basterebbe indubbiamente a fare la gloria di uno scienziato e ad assicurargli nella storia della fisica un posto di primaria importanza; A. Righi però non limitò la sua ricerca solamente ai campi di cui si è parlato, Egli viene oggi ricordato in particolar modo per quello che seppe realizzare nell'ottica delle radiazioni elettromagnetiche. Già sin dal 1877 Righi aveva cominciato ad interessarsi dei fenomeni luminosi; la Sua prima memoria in questo campo di fenomeni tratta dell'interferenza della luce e della colorazione delle frange ottenuta con un biprisma. Si può dire che dall'interferenza alla polarizzazione, ai battimenti, alla propagazione della luce in mezzi diversi, lo scienziato bolognese, si occupò di ottica fisica realizzando esperienze che sono ancora modello di genialità ed abilità. Passato, dopo le celebri esperienze di Hertz, allo studio dell'ottica delle onde elettromagnetiche, Righi riuscì a riprodurre i fenomeni più

(*Continua a pag.* 8)

Mariano Santangelo

(1) *Scelta di scritti di Augusto Righi* a cura di G. C. DALLA NOCE e G. VALLE. Nicola Zanichelli editore, Bologna 1950.

LIRICA POST-ERMETICA

Forre in termini critici il problema della poesia che si è venuta manifestando in Italia negli anni del dopoguerra, comporta anzitutto rintracciarne i presupposti ideali e formali nella realtà di due fenomeni storicamente caratteristici: l'ermetismo, come stile di essenzialità lirica e come metodo critico; la guerra, ovvero con parola oggi più seduttrice, la crisi.

Ma non si ometta di cogliere la stretta relazione di necessità fra i due fenomeni: la poetica dell'analogia e dell'assoluto, instaurata dall'ermetismo e spesso risolta, specie nei minori, nella rarefatta gelidità della *turris eburnea* sembrò infatti vacillare e scoprire tutte le sue insufficienze proprio sotto l'urto delle nuove esigenze sociali e letterarie, drammaticamente sprigionatesi nel clima della guerra.

Nonostante la fedeltà a quel costume di autobiografismo lirico iniziato, secondo il Cremieux ed altri, dalla *Voce*, la poesia ermetica parve tutta intenta alle aristocratiche raffinatezze di un *trobar clus*, concesso solo agli iniziati, e perciò incapace ad accogliere liricamente l'urgenza di quella emotività arroventata che fu peculiare agli ultimi mesi del conflitto. Il fastidio per l'ermetismo, considerato arbitrario e disumano, orientò allora il gusto verso un'espressione che si adeguasse anzitutto ad una più aperta comunicazione, e forse nel contempo satura di verismo, cioè affondata nella contingenza politica e psicologica, fervida di emotiva umanità.

•

Il nuovo indirizzo, attuatosi nell'immediato dopoguerra come reazione al preziosismo intellettualistico, parve suffragato dalla evoluzione formale di alcuni degli stessi poeti ermetici, che nei mesi della desolazione e della speranza si confesseranno in toni più facilmente accessibili, di sincera e scoperta commozione. Consolatori apparvero gli straziati accenti de *Il dolore* di Ungaretti e certe cadenze incisivamente amare del Quasimodo in *Giorno dopo giorno*. E più tardi, con *La vita non è sogno*, quest'ultimo si avviava decisamente verso un ritorno alla chiarezza.

Ma l'orientamento antiermetico, almeno nei primi tempi, si rivelò anch'esso appesantito da remore intellettualistiche e polemiche: sia per l'urgenza dei nuovi fermenti politici, sia per i palesi influssi della narrativa nordamericana, si finì col sostituire alle « intenzioni » di una poesia pura e scevra di contenuti, le « intenzioni » di una poesia colma di motivi umani e sociali, a volte ancora grezzamente cronistici.

Per sfuggire alla retorica della raffinatezza, si cadde nella retorica della sciatteria e si cercarono motivi ispiratori in un neo-verismo di pretesa antiborghese, in una primitività volutamente ingenua, spesso compiaciuta dei toni più trasandati ed osceni.

Polemica sociale e letteraria, dunque; ma non poesia.

Muovendo all'incirca da tali premesse, la rivista *La strada* nel suo primo numero, datato aprile-maggio 1946, recò i lineamenti « Per una poesia nuova » che abiurava Carlo Bò e l'arido frammentismo per rivalutare la sincerità dolorosa dello scrittore nel senso di una più calda immediatezza umana: ma le carenze di gusto e di fantasia restrinsero questi slanci nel giro delle mere velleità. E dei poeti addotti in quelle pagine (vi fu anche il Pavese) solo il Matacotta raggiunse poi, per suo conto, qualche positivo risultato in *Ubbidiamo alla terra* (1949).

Per contro le preferenze ermetizzanti resistevano ancora nei quaderni internazionali di *Poesia* diretti dal Falqui, al quale va il merito di aver raccolto, con serietà di intenti scientifici, un vasto materiale di studio attraverso le prove migliori dei più qualificati poeti di ogni parte del mondo: per la lirica italiana, si raccolsero i poeti già noti trascurando, salvo qualche timida eccezione, le nuove voci del dopoguerra, evidentemente ritenute ancora fiacche e manchevoli. In tal modo la rivista, pur conservando sempre un alto decoro culturale, non riuscì (nè forse voleva) ad inserirsi come elemento dinamico e propulsore nel vivo del problema letterario italiano.

Numerosissimi i periodici che presentarono testi di poesia nuova, con rumorosi programmi di rinnovamento: ma alcuni immiserirono subito ogni loro prospettiva di sviluppo per le tendenze troppo provinciali e personalistiche, mentre altri, cui mancò un preciso orientamento redazionale, vennero ad assumere un carattere confusamente antologico, di scarso mordente e rilievo.

I volumi di versi editi a centinaia, le varie collane di « poeti nuovi » con fantasiose insegne tipografiche, le antologie sempre redatte con criteri esclusivisti, e sopratutto la ridda dei premi letterari, per lo più legati a « conventicole » oppure ad estrinseci interessi turistici e mondani, con gli inevitabili strascichi di pettegolezzi e ripicche, cooperarono ad accentuare il disorientamento dei critici e del pubblico, determinando preoccupanti alterazioni dei valori.

Contemporaneamente la sfiducia nell'ermetismo in quanto impotente a polarizzare i più inquieti sensi del dopoguerra, snidava dall'ombra e restituiva vigore ai poeti cosiddetti tradizionalisti — alcuni, non più giovani —, i quali nei decenni dell'affermazione della poesia pura avevano continuato a lavorare, ma con scarsa risonanza e quasi ai margini del gusto allora imperante.

Ma nonostante la polita fattura dei loro versi e l'indubbia maturità sentimentale e stilistica, neanche costoro potevano pretendere di costituire un modello, perchè ancorati ad un mondo ormai svuotato d'interesse; così nei letterati più avveduti si venne via via ad imporre la convinzione che la poesia nuova dovesse certo nascere come ritorno alla classica ed umana limpidezza della tradizione, ma al tempo stesso non potesse più prescindere dall'esigenza dell'essenzialità lirica, sostenuta dall'ermetismo.

Nè la pura classicità dei padri, nè le elucubrazioni dell'analogismo potevano dunque, da soli, sostanziare le ricerche espressive dei giovani; era improrogabile provare una via nuova, che, d'altro canto, non rinnegasse i positivi ammaestramenti dalla poesia tradizionale e di quella ermetica.

Tale chiarificazione rispondeva ad una attesa largamente sentita e già concretata in qualche prova poetica.

Sull'esatta bivalenza della formula *classicità-modernità* fu infatti enucleata, a metà dell'anno 1949, la nota « Lettera aperta dei realisti lirici » che, polemizzando contro il tradizionalismo stantio e contro le snobistiche deviazioni dell'arcanismo, riproponeva i valori della realtà (di qui il nome) dell'uomo, del sentimento, della sincerità, nell'intento di raccogliere quelle energie delle lettere italiane che potessero dar vita all'auspicata *terza corrente*.

In verità, i realisti lirici combattevano contro un unico e vero nemico: l'ermetismo. Comunque il merito di aver dato voce (sia pure in ritardo) all'esigenza da più parti avvertita, resta in realtà assai sminuito dal fatto che essi si limitarono alla mera enunciazione di un gusto già diffuso senza peraltro inserirla, come era indispensabile, in un organico ripensamento critico interno ai problemi della coscienza contemporanea.

Essi non seppero (o non vollero) affrontare, se non con argomentazioni superficiali e pseudo critiche, i termini della civiltà attuale nei suoi aspetti filosofici ed artistici, sicchè per l'insufficienza di interiorizzazione anche il loro sforzo fu destinato a rimanere improduttivo. Tale l'esperienza della poesia italiana del dopoguerra, contradistinta da polemiche, ricerche e programmi; ed è oltremodo sconfortante constatare come molti fervori spirituali e stilistici acquistarono spesso un carattere palesemente interessato e pratico perchè soggetti a fini di effimero tornaconto politico. Ma proprio nell'aver usurpato l'integrale disinteresse dell'arte, sta la loro colpa e la loro condanna.

•

Quali sono dunque le possibilità della poesia post-ermetica, e le sue attuali deficienze?

I migliori, s'è visto, hanno individuato una possibile soluzione nel distacco dal tradizionalismo e dall'analogismo, senza tuttavia insuperbirsi a disconoscere quel che di fecondo è nell'uno e nell'altro. Ma, ancora una volta, si tratta per lo più di pure intenzioni, nel senso che ad esse non corrispondono se non raramente risultati poetici di sicura efficacia. Resta così stabilito che tale criterio estetico-stilistico, per quanto retto, non è di per sè sufficiente alla genuina poesia, ma si risolve esclusivamente in tentativi, magari pregevoli, ai quali tuttavia non si può riconoscere qualche valore che vada al di là della serietà o dell'onestà dell'impegno.

Infatti alcuni di questi poeti, travolti dalla tipica disperazione del dopoguerra, sono impigliati nella retorica del pessimismo, mentre altri, ottimisti per temperamento e *cupidi rerum novarum* si sono senz'altro votati all'opposta retorica della speranza.

Ma quali i motivi profondi delle deficienze riscontrate? Chi voglia indagarli, non può ovviamente esimersi dall'inserire il particolare problema della poesia in quello più generale della cultura, che investe alla base tutta la civiltà contemporanea; anche perchè, se è insensato proporre alla poesia orientamenti e precetti aprioristici, è invece lecito (e anzi doveroso) al critico rilevare gli aspetti negativi di una cultura e suggerirne i possibili superamenti.

L'analisi sui complessi fenomeni culturali dell'età nostra richiederebbe ben più ampio ed approfondito discorso; qui giova soffermarsi su un aspetto solo della cultura odierna, per poi riportarlo ai problemi della poesia.

Tale aspetto è la confusione, assai diffusa nel pubblico e nei letterati, tra cultura ed erudizione: per molti, la ricchezza delle letture, delle notizie minute e della informazione, vale senz'altro come elevatezza di cultura, senza che le si affianchi un personale e sofferto ripensamento. A molti, che pur hanno abbondantemente approfittato delle idee altrui, riesce assai difficile enunciare le proprie vedute, perchè non vogliono sottoporsi alla logorante ricerca di una verità tutta interiore; poveri di dinamismo spirituale, a tal punto da non possedere idee personali sui problemi della coscienza moderna e della propria coscienza, costoro ignorano che la cultura non si identifica con l'erudizione, bensì con l'ansia di una più cosciente e matura umanità, che è divenire etico.

Essi hanno imparato una tecnica di studio, ma in realtà la loro presunta cultura si risolve in una mera somma di nozioni, non in un vivo umanesimo.

Fenomeno analogo si riscontra per i poeti: la loro immaturità, che determina l'insoddisfazione dei lettori, ha le sue profonde origini nella mancanza di un serio sostrato culturale ed umano.

La poesia « grande » è stata sempre pensiero, dolore e fede, quando tali termini furono assunti non in funzione d'una misura rigorosamente razionale, bensì evocati dalle radici dell'essere nella libera e fantastica musicalità delle immagini; i veri poeti ci hanno sempre lumeggiato una « scena » personale ed inconfondibile della vita e della morte, riproponendo gli eterni problemi dell'umanità e dell'essere.

Ma oggi non vi è rapporto tra lavoro e coscienza, fra dramma fato ispirazione. Si è smarrita la facoltà di sublimare liricamente il proprio « mondo » interiore, perchè non si coltiva neppure un « mondo » che aneli all'espressione. Anche i lirici d'oggi come gli eruditi, sono fermi ad una tecnica, cioè ad un modo per comporre poesie di « bella scrittura »; ma assai raramente riescono a pensare, sia pure in termini fantastici, all'essenza dell'universo e del proprio io, e sugli eterni interrogativi dell'uomo forniscono risposte insulse e scolastiche, d'una mediocrità esasperante.

Il difetto delle esercitazioni pseudo-poetiche di oggi va dunque identificato essenzialmente nella scarsa e fiacca spiritualità dei poeti.

Perciò l'attuale e lamentata indifferenza del pubblico per la poesia, appare, almeno sotto questo aspetto, in gran parte giustificata: il lettore sagace non stenta ad accorgersi della fatuità e dell'inconsistenza di molta produzione letteraria, e se ne allontana, perchè non vi trova alcun alimento spirituale; ma quando il poeta nuovo avrà liricamente fissato una propria interpretazione del mondo, un proprio tormento in cui i migliori potranno specchiarsi, egli sarà certo riconosciuto ed amato.

Ma oggi, la spiritualità attivamente responsabile su cui abbiamo insistito difetta a molti dei giovani poeti che, appena ottenuti facili riconoscimenti ed interessati encomi, si illudono di aver già raggiunto la compiutezza artistica; essa invece arde in altri, che rifiutano gli allettanti compromessi dei premi o dei lauri d'argento o delle onorifiche segnalazioni, ma avendo inteso a fondo tutta la serietà del loro lavoro, ricercano in silenzio le tracce vive dell'uomo moderno.

In costoro è la nostra speranza.

Mario Petrucciani

Mezzaroma: Carro sotto la pioggia
(Mostra della tavoletta)

G. Zola - Paese (Mostra della tavoletta)

ANGIOLETTI CRITICO

Un autore che partecipi attivamente alla battaglia letteraria del suo tempo, narratore o poeta, anche non faccia il critico di professione, mai potrà dimenticare nel guardaroba della sua personalità l'abito estetico per indossare soltanto e sempre quello fantastico. E se parla o scrive, polemizza o conversa, vedrà l'arte e gli artisti dal suo punto visuale, denunciando preferenze e modelli. Comunque, per un lettore è sempre interessante osservare un poeta in veste di critico, perchè è allora che difendendosi rivela le sue intenzioni e offendendo scopre il fianco, o se semplicemente si confessa mette *son coeur à nu* e chiarisce così la sua figura d'artista.

Quindi penso che al lettore di Angioletti non sarà discaro riguardarlo come polemista, come critico (sebbene egli dica e scriva di non essere un critico, per lo meno militante), perchè, se vuole, ne tiri alla fine le somme della sua poetica.

Già in *Scrittori d'Europa* (1928) il gusto letterario di Angioletti s'è maturato in letture che vanno da Nietzsche, Dostoiewski, Rimbaud, ai francesi d'oggi Morand, Giraudoux, Larbaud, sino a Breton surrealista. Ma, ammiratore profondo di Rimbaud, discerne in Breton *una accozzaglia di immagini dissennate, di metafore ultra-seicentesche* (pag. 92) che non ha niente a che fare con la poesia di Rimbaud. Poichè: *Esasperare la vera poesia di Rimbaud, senza averne la spontaneità e la freschezza, è un tentativo di sommossa troppo personale perchè possa trascinarci nel gorgo* (pag. 93).

Europeista sincero, non vede nella letteratura americana quello splendore di civiltà che ricerca come modulo ad una nuova arte; poichè, se togli Poe — ma Poe è europeo —, *l'America ha troppo poco da contrapporre al patrimonio d'idee dell'Europa* (pag. 60). E nell'Europa che egli sintetizza entrano, dei nostri contemporanei, solo Pirandello e Cecchi, anche se il suo giudizio su Pirandello è *per molti lati negativo*, mentre considera Cecchi *uno degli scrittori più coscienziosi e dotati d'Italia*, lodandone lo stile italiano che *tuttavia si piega alle più astratte bellezze delle lingue europee* (pag. 146).

In *Servizio di guardia* — Carabba 1932 — la polemica per la nuova letteratura si fa più serrata, anche se col garbo consueto, contro i detrattori e gli indifferenti che *prendono in blocco una letteratura nuova e giovane e la condannano con giudizio sommario, dichiarandola troppo astrusa o troppo ribelle alle tradizioni, e perciò disumana e impopolare*. Mentre *la letteratura nuova e giovane ha compito questo modesto lavoro: ha combattuta e vinta la peggiore piaga letteraria italiana, la rettorica; si è liberata dalla tradizionale schiavitù straniera, superando il verismo prima e il decadentismo poi; ha posto i primi elementi di un'arte narrativa oggettiva e poetica nello stesso tempo* (pag. 11-12). E la serena certezza dello scrittore di fronte a un pubblico estraneo se non ostile, riesce a porre la difesa dei giovani artisti su di un piano morale di politica letteraria: *Lo scrittore è e deve rimanere padrone della propria arte e del proprio giudizio, magari parziale magari fazioso, ma indipendente;... perchè, sia ben chiaro, la nostra comune dignità di scrittori non dev'essere la base per una camarilla di classe, per una congrega di mutuo soccorso: in tutto ci si può scambievolmente aiutare, fuor che nell'imporre l'ingegno o l'arte* (pag. 180). Oggi la letteratura d'avanguardia di venti, trent'anni fa, pur non essendo popolarissima, non induce più a gridare allo scandalo (ma già i precedenti europei di quella letteratura nemmeno allora erano una novità) queste constatazioni e queste esortazioni, possono magari meravigliare un poco, ma, ai suoi tempi un *servizio di guardia* era necessario contro la rettorica offesa dei vecchi letterati, il cui istinto di conservazione era più gagliardo di oggi, anche se non siano morti del tutto. Non che errori di prospettiva, abbagli di teorica, in tale appassionata battaglia, non ci furono, ma storicamente la tendenza dei nuovi letterati era degna di vita e come espressione di un momento spirituale e come possibile rinnovamento d'una tradizione che s'era impaludata, e nel dannunzianesimo, e nel futurismo, e nel crepuscolarismo.

Angioletti esamina quindi e forma e contenuto narrativi, combatte per l'intelligenza, per lo stile e cerca una formula di narrativa che sia lontana tanto dallo psicologismo alla Joyce quanto dal verismo di certa arte borghese: *cerchiamo nella realtà o nella fantasia qualche cosa che abbia ancora un significato favoloso* (pag. 31); ricerca un'*aura poetica* degno contenuto di uno stile inteso come forma: *Dell'aura poetica di cui deve nutrirsi la nuova letteratura già s'avvertono i segni. Intanto è chiaro che l'arte borghese, piattamente rappresentativa, ha fatto il suo tempo, anche se pullula in tutta Europa e trova tanti difensori* (pag. 71). *Occorreva, di più, rendere popolare la definizione dello stile al di fuori di ogni eredità romantica o naturalistica, abituarsi cioè a considerare la forma come un attributo insopprimibile della personalità dell'artista, un modo di vedere le cose piuttosto che una maniera grammaticale e sintattica di descriverle;* non confondere cioè *stile* con *bella forma*, con *calligrafia* per non ritornare *alla mera accademia* (pag. 80).

•

C'è, d'altra parte, insistente, un timore del *concreto*, del *reale*, un credere necessario trascegliere i *contenuti*, che appaga l'equivoco contenutista anche se legittimi una posizione più genericamente letteraria di fronte alle esigenze empiriche d'una battaglia per una letteratura che si definiva nuova. *Meglio il personaggio un po' vago, impreciso, che agisca tuttavia per tutti...* (pag. 73) *...tornare a credere nelle cose grandi, magari un po' nebbiose e generiche...* (pag. 106). Ma in Angioletti, *concreto* è tutt'uno con certo contenuto, è ossia il contrario di *favoloso*, un contenuto che meglio s'adagi entro una forma concepita come stile: *Bisogna avere il coraggio di sostenere che non ce ne importa più nulla di analisi, d'introspezione, di psicologismo, di colloquio interiore, di concretezza assoluta; e di costumi borghesi, di perversioni, di « verità », insomma* (pag. 72)... *la nostra musa deve rimanere aristocratica, non confondersi col triviale; non è con la materia densa e greve che si fa la grande arte, non è con il solo concreto che si raggiunge la realtà fenomenica* (pag. 147). Opinioni che non hanno niente a che vedere con il concetto di concretezza dell'immagine, unica realtà dell'arte e forma dell'arte stessa, mentre si riferiscono a quei contenuti che sanno ancora di oggetto empirico, natura, realtà esteriore. Come è evidente che la stessa concezione di stile, nella sua accezione autentica, significhi quel personalissimo modo di essere delle immagini, peculiare alla personalità di chi non sia soltanto un letterato.

Questi i momenti più vivi della polemica angiolettiana 1930 circa, che si ribadiscono con una persistenza di convinzione morale ne *Le carte parlanti* — Vallecchi 1941 —, chiarendosi, sviluppandosi, aggiornandosi. E nella moltitudine degli spunti quotidiani, di cui certi, caduchi come molte occasioni empiriche, altri insistiti da precedenti persuasioni, qualcuno ce n'è d'un'attualità estetica vitale, scritti con quel sorriso bonario ma scanzonato di chi ha colto una verità e non la vuol far pesare. Rileggere *I dilettanti* è gustarsi una pagina di spigliatissima psicologia letteraria (*A proposito: molte scrittrici sono dilettanti. E si capisce, perchè le donne sono più facilmente tentate da un gioco che a loro appare dilettevole, piacevole, divertente; e anche il superfluo le tenta* (pag. 58); e, *Gli evocativi*, è uno spasso: *Termineremo... sulle maniere attuali di scrivere, con qualche accenno agli « evocativi »... e, anzi, per dare una prova più lampante della nostra imparzialità, questa volta toglieremo le citazioni dai libri del nostro amico più intimo* (pag. 49).

Ma l'*amico più intimo* è proprio lui, Angioletti, che si cita e critica, e lo spasso, in chi legge, si converte in un evidente esempio di probità letteraria, in un raro caso di autocritica sincerità.

Ma ci sono problemi più pregnanti che Angioletti risolve nel senso della verità. Rileggere *Saggio di interpretazione* ribadito da *La critica come arte* in cui denuncia l'equivoco estetico di certi critici giovani (allora), i quali *vorrebbero trasformare... la critica in opera d'arte, in confessione intima, in esplorazione difficoltosa e perigliosa del loro animo, in tragedia o dramma intellettuale. Sicchè a poco a poco si mettono, di fronte all'autore di un libro, nella posizione vantaggiosa dell'indifferente o dello scettico. In altri casi, tentano addirittura di creare un nuovo « genere » letterario, qualcosa che non è più critica e non è ancora racconto o lirica, ma che, negli inconfessati intenti, sta forse alla pari del poemetto in prosa o della narrazione analitica* (pag. 45). Ed ecco magistralmente definita la missione del critico: *Un critico...*

(*continua a pag. 8*)

Umberto Marvardi

I MAESTRI della tavoletta

L'apertura d'una vivace mostra di tavolette dipinte alla « Galleria Giosi » di Roma ci dà modo di rievocare la fortuna di questa maniera d'impressione che sembrava ai nostri giorni scavalcata dalle composizioni su vaste tele, mentre dimostra la piena validità quando si intenda la dimensione del quadro come una semplice determinante esterna e la pittura si faccia piccola non certo di intenti stilistici, ma di materiale grandezza. Entrando nella vasta galleria di via del Babuino la vedete costellata d'un centinaio di tavolette che vi richiamano e occhieggiano nella festosa vivacità dei colori e nella fresca immediatezza del tratto. E si ripensa, troppo affrettatamente, alla gioia delle minuterie ottocentesche; a Fortuny, a Salinas.

Lindgens - Bevitori (Mostra della tavoletta)

Ma la storia della tavoletta in pittura non è fatta soltanto di successi effimeri legati alla gustosa e brillante traduzione d'un motivo fugace: anche i grandi artisti del passato possedevano una loro cassetta da campagna che si portavano dietro così come oggi avviene: da quelle cassettine con minuscoli tubetti e pennelli nascevano capolavori di incisiva sicurezza e di intensa fantasia.

Pochi considerano che il grandissimo Rembrandt è lo stesso autore della « Ronda di notte » o della « Lezione di anatomia » e delle piccole composizioni religiose o di portentosi ritratti la cui vita si concentra in un palmo di legno o di tela.

La ragione del dipingere in piccolo, che è, intanto, pratica, porta l'artista ad essere, in certo senso, in maggiore intimità con la sua pittura: chiunque ha peregrinato in campagna nel desiderio di fissare i motivi paesistici più consoni alla propria fantasia, è legato da particolare affetto per la bruna cassetta recata a tracolla accanto al sacco da montagna: nè il conoscitore passerà indifferente davanti ad una tavoletta dipinta da Corot perchè grande quanto una cartolina illustrata o rallenterà la caccia per scovare una pittura di Francesco Guardi quando saprà che non è più vasta d'un calendario.

Tra gli antichi il successo della tavoletta s'ebbe con la pittura fiamminga e olandese del seicento e, a ripercorrere la storia parallela delle varie correnti seicentesche, non sarebbe difficile scoprire persino una sottile vena polemica tra la pittura scenografica dei decoratori barocchi che si snodava con orgiastica felicità su per le volte e le pareti dei palazzi principeschi e, invece, le tavolette dei cosiddetti *petits maitres* spesso grandissimi nelle loro opere minuscole dove la vita pittorica concentrata al massimo sembra carica d'una forza espressiva che non conosce limiti di spazio.

Ma, al tempo dei nostri nonni, come dimenticare il nome d'un pittore che potremmo battezzare addirittura il « maestro della tavoletta » il taciturno e personale Giovanni Fattori? Il ricordo delle sue pitture, grandiose anche nel piccolo, è legato (sia detto senza intenzioni ironiche) al profumo del sigaro così come il volto dei vecchi è tanto spesso aureolato, nella memoria dei nipoti, da una nube sottile di fumo. Ma non tanto, si intende, perchè lo vediamo in qualche autoritratto con un mezzo toscano tra le labbra, piuttosto per l'uso ch'egli faceva dei coperchi e dei fondi delle scatole di sigari per dipingervi studi ed abbozzi: e con lui Telemaco Signorini, Lega, Cannicci... Spesso anche senza preparare la tavoletta, perchè fosse più arida e « magra », egli andava riempendo di toppe di colore il suo forte disegno e quante volte scorgiamo le venature comparire sotto la stesura pittorica!

Caro, buon vecchio maestro, scontroso e semplice! Le sue pitture sono l'antitesi delle « tavolette » brillanti degli spagnuoli fine-ottocento, tutte schizzate di colpi di pennello in una gioia istantanea e futile.

Un secolo prima andava Francesco Guardi vendendo le sue tavolette agli amatori in piazza San Marco a Venezia, sicchè una sua mostra personale avrebbe potuto esser tenuta anche contro la spalliera d'una seggiola! Ma chi non ricorda a Milano, nel museo Poldi-Pezzoli, la piccola « laguna » di questo magico pittore? Per tre quarti l'acqua assonnata d'un verde bluastro profondo occupa i pochi centimetri di superficie: all'orizzonte brillano come brevi liste d'argento i palazzi di Venezia, sul primissimo piano scivola una nera gondola col suo vogatore, piccolo come un insetto ma vivo nel gesto; niente più! Ecco un microcosmo pittorico che vi lascia per sempre un ricordo come di gemma contemplata a lungo nella vetrina d'un orafo...

E nei musei dell'Aja o di Amsterdam o a Bruxelles, quanti spiragli di vita occhieggiano da minime tavolette preziose dai colori dolci e sommessi! Sono i capolavori degli « internisti » fiamminghi e olandesi nei quali la sapienza dell'artigiano è spinta fino all'altezza poetica dell'arte, capolavori di gente che doveva guardare con sospetto alle immense tele di Rubens o di Franz Hals.

Del resto, proprio nell'Ottocento, nel rapido diffondersi del gusto per la tavoletta, alcuni dei più tipici maestri del secolo vi trovavano il loro fervido campo espressivo. Tralasciamo Meissonnier e il suo gusto per la pittura « al microscopio » che influì persino, almeno nel ritratto che gli fece Gemito, sullo stile del nostro magiore scultore: ma ricordiamo De Nittis, Nino Costa, Vannutelli e, più vicino a noi, Giuseppe Cellini, i quali seppure partecipavano alle varie mostre con quadri di normali dimensioni, tenevano gelosamente presso di loro centinaia di tavolette dove la prontezza dell'esecuzione e l'immediatezza intuitiva di certi tratti felici, ci danno spesso una misura diversa e più personale del loro livello artistico.

Di Nino Costa, di Vannutelli e del Cellini, rammento impressioni freschissime e rare della campagna romana sulle quali ancora non aveva fatto presa quell'atmosfera di poetica malinconia letteraria che, nelle grandi tele, finì col diminuire la naturale emozione dell'artista in una versione quasi d'obbligo.

Fossani - Veduta (Mostra della tavoletta)

E giacchè l'Ottocento fu il secolo del « sonetto » come forma poetica, perchè non domandarci se la tavoletta, nella sua concisione necessaria e nel ripetersi dell'identica misura, di volta in volta, non fosse una analogia del sonetto in pittura?

Insomma, antichi o moderni, pochi sono gli artisti che non ne abbiano amato le brevi proporzioni così agevoli e poco impegnative come fogli d'album, sicchè potremmo dire che la tavoletta è nella pittura quel che il celebre leonardesco « libretto di carte tinte » è per il disegno. Ora, il fatto che dieci artisti si siano trovati d'accordo nell'esporre queste loro minuscole impressioni non è senza significato per un atteggiamento del gusto che nasce anche da un fatto pratico ed economico. Dice, infatti, il Fossani nella presentazione dei vari pittori: « L'educazione artistica del popolo è un problema assai complesso soprattutto perchè gli acquirenti delle opere appartengono quasi esclusivamente alle classi privilegiate: la tavoletta può concorrere a diffondere l'amore per l'arte perchè il suo peso economico è leggerissimo per tutti, dal più modesto impiegato all'operaio ».

Ma vien fatto di pensare che la ragione economica sia soltanto un episodio contingente di fronte alla spontanea ricerca che questi artisti hanno compiuto in un genere di pittura di pronta realizzazione, come in altrettanti « diari » di bordo delle loro peregrinazioni e viaggi. Tanto di guadagnato, del resto, se invece di costose oleografie grossolanamente incorniciate di falso oro queste tavolette dipinte dal vero a Parigi, a Venezia, nella campagna romana, o in Alto Adige avranno il loro posto appese alle semplici pareti d'una casa di gente modesta.

Baruffi - Dalla finestra (Mostra della tavoletta)

Nè è a dire che il proposito di « proiettare il grande nel piccolo » abbia in qualche modo meccanizzato il lavoro di questi artisti: le qualità spontaneamente pittoriche di gran parte delle loro tavolette ci dimostra che queste piccole pitture sono sgorgate in piena sincerità.

Gli amatori potranno preferire le rapide impressioni di Mezzaroma, le più scaltrite pitture dello Stadelmann, i brevi paesaggi dello Zola o di Campilli, scegliere tra le varie macchie pittoriche di Baruffi o tra le scenette zingaresche di Urbani del Fabbretto, tra i grotteschi di Lindgens o le piccole nature morte del Grandprey, notandovi in maggiore o minor misura l'inserirsi d'un autentico sentimento nella breve superficie; così come troveranno in Polverini soprattutto freschezza di tocco e grazia di taglio paesistico con acuti effetti luministici; mentre potranno gustare nelle tavolette di Jvanoe Fossani la resa impegnativa nella scelta dei toni che talvolta rievocano con poche pennellate momenti particolari, e particolari stagioni.

Valerio Mariani

A. Urbani del Fabbretto - Suonatori ambulanti (Mostra della tavoletta)

Polverini - Giardino pubblico (Mostra della tavoletta)

BILANCIO IDEALE PER UNA ESPOSIZIONE

Risposta al conte Zorzi

Questa risposta di Luigi Bartolini si riferisce alla lettera del conte Elio Zorzi da noi pubblicata nel N. 46 di « Idea ».

Per bilancio d'una Esposizione si dovrebbe intendere il seguente primo punto: far sapere quanto è stato incassato mediante la vendita dei biglietti d'ingresso; e, naturalmente, quanti biglietti d'ingresso andarono venduti. Secondo: quanto denaro venne ricevuto a titolo di sovvenzionamento dell'Esposizione e da chi versato. Far sapere se l'Ente dell'Esposizione possiede fondi propri e quanti ne vennero stanziati per l'Esposizione della quale si compila il bilancio. Far sapere ogni genere e qualità di altre entrate.

E se, per esempio, le entrate ammontarono a cinquantuno milioni (pari, del resto, a mezzo milione del tempo d'una volta), in considerazione che all'Ente toccò il 15% sopra le vendite, ecco che gli toccarono L. 765.000. Sopratutto far sapere quanto all'Ente dell'Esposizione eventualmente toccò, a titolo di sovvenzione dall'Erp e dal nostro Governo. Ciò fatto, far sapere le spese a cui l'Ente dell'Esposizione è andato incontro per il restauro dei padiglioni, per il personale di custodia e vigilanza, per quello che addobbò le sale, per quello che ebbe cura di raccogliere i quadri, riceverli, aprire le casse, appendere i quadri alle pareti ecc.; per la biglietteria, per gli stampati (compreso il «Manifesto dell'Esposizione » e la « Rivista dell'Esposizione »). Far sapere il numero degli impiegati addetti all'Esposizione, e per quanti mesi vi furono impiegati, e quanto percepirono mensilmente o giornalmente. Fare, finalmente, sapere quanto venne speso per diarie, trasferte, banchetti goduti dai giudici, dai commissari, dalla stampa, ecc. ecc. (qui, o proto, poni quanti ecc. ecc. possiedi). Far sapere quanto venne speso per la Lotteria dell'Esposizione. Far sapere quanto denaro, sopra tutti i fondi che costituirono l'attivo dell'Esposizione, toccarono agli artisti espositori.

In ultimo far sapere quanti poveri artisti rimasero a bocca asciutta dopo d'avere speso svariate migliaia di lire per « produrre i quadri », incorniciarli, fotografarli, spedirli — a proprie spese — all'Ente dell'Esposizione, e riaverli, a proprie spese, di ritorno. Oggi, un quadro costa, di spese vive, all'artista che lo produce per colori, tele, telai, pennelli, affitto d'uno studio, fotografia, spedizione, ecc., ecc. non meno di ventimila lire. Si calcoli, dunque, quanti artisti, pur essendo stati ammessi all'Esposizione, hanno rimesso lire ventimila per ogni quadro esposto e non venduto. Ecco quale sarebbe il bilancio ideale d'una Esposizione. Il conte Elio Zorzi è il migliore mio amico e per cui può offrire (non a me; chè domando, per me, nulla, in quanto sono stato premiato, ed in più ho venduto sette opere sulle quindici esposte) ma agli artisti che sono rimasti a bocca asciutta, un bilancio eguale a quello che qui sopra io ho chiamato « ideale ». Alla fine dei conti perchè io ho domandato che egualmente a come si faceva una volta venga, ancora oggi, pubblicato un ideale bilancio? Perchè? Perchè è mia opinione che ciascun povero artista « espositore accettato », dovrebbe venire indennizzato per lo meno d'una cifra pari a quella che egli ha speso per essere presente, magari con un sol quadro, all'Esposizione.

Ve lo immaginate, infatti, un calzolaio che fabbrichi le sue scarpe gratuitamente, senza che nessuno gliele acquisti? Cento Camere del Lavoro insorgerebbero, perciò, più o meno demagogicamente a favore del calzolaio che quantunque bravo avesse faticato soltanto per il fumo. Ed il corollario che ne risulta è il seguente: quando un bilancio d'Esposizione non dimostra che l'Esposizione fece guadagnare « a tutti gli artisti » una somma pari a quella da essi spesa per esporre la miglior cosa è che l'Esposizione chiuda i battenti, oppure che il suo bilancio provveda, per prima cosa, a favore degli artisti espositori, e per ultima cosa ai banchetti ed alle indennità spettanti ai giudici ed ai commissari.

Rinunci, il bilancio, anche a distribuire milioni, attraverso premi poco morali in quanto toccati all'uno od all'altro giudice e commissario della Esposizione medesima. Si aboliscano, quando non si possa fare altro, i premi d'un milione, e, viceversa l'indennizzino, per le spese da essi subite, tutti i poveri espositori accettati. Ripeto, caro Conte Zorzi, noi siamo amicissimi, ed anzi io sono un collaboratore persino della Sua Rivista; mi lasci dunque parlare a favore di tutti gli artisti.

Io mi preoccupo, sopratutto, delle sorti degli artisti, giacchè non è vero che la miseria incrementi il loro genio; ma, invece, lo annichilisce. E la ragione per cui tanti artisti cercano di bluffare imitando da Matisse a Mirò consiste precisamente nel fatto che senza bluffare occorre essere sommi artisti per guadagnare, alla fine dei conti quanto guadagnano un tramviere ed un qualsiasi altro manuale operaio. Io sono sicuro che il Conte Zorzi, uomo della massima intelligenza e delle più ampie vedute, sia d'accordo con me e con tutto il bagaglio che ho sempre portato da solo, facendo, a mie spese, il povero cireneo. Secondo me, in un tempo, quale l'attuale, in cui ogni forma di mecenatismo vero, è venuta ad esser meno, occorrerebbe che gli artisti, meritevoli, venissero stipendiati dalla Nazione a cui essi, volere o volare, recano lustro: non meno di quanto ne rechino (o non ne rechino, a secondo dei punti di vista) un senatore, un deputato, e tutti gli altri stipendiati dallo Stato. Ma no, sembra a troppa gente, che i lavoratori spirituali (i quali costituiscono il quinto stato — dopo che quello chiamato « quarto » s'è organizzato ed esige quel che pressappoco vuole —) no, i lavoratori spirituali debbano lavorare gratis et amore, *accontentandosi di ricevere (se pur ne ricevono, dai tanti paria della critica d'arte) piccole ondate di fumo di gloria; di fumo più o meno lacrimogeno; in codesti tempi sibillini quanto materialeggianti. Provvedete a favore degli artisti! Date loro prebende, come faceva la Chiesa; date loro dei canonicati. Non sarà mai denaro male speso! Date loro possibilità, come la date ai tramvieri, ai ferrovieri ecc., ecc., d'una casa e d'uno studio.*

Date agli artisti, casa e studio: dateglieli quando, naturalmente (ed a giudizio dei più) risulti che gli artisti sian tali da meritarsi una abitazione ed uno stipendio. Altrimenti, caro Conte Zorzi, è inutile lamentare la decadenza, o la presunta decadenza della nostra arte contemporanea. Il denaro è sterco del diavolo; tuttavia serve benissimo a concimare i fiorellini delle belle arti. La Chiesa profuse immense somme di denaro a favore di tutte le arti e fu così che si generarono le epoche auree. Ripeto caro Conte (e ripetere giova, non nei suoi riguardi giova, ma in quelli degli imbecilli) che io mai domando nè mai ho domandato ad alcuno e mai domanderò un centesimo per me.

Luigi Bartolini

● Un capolavoro quasi ignorato dagli studiosi d'arte, è una pala di Andrea Della Robbia, collocata sull'altare maggiore della Chiesa della parrocchia di Santa Maria a Casavecchia. E' raffigurata l'Assunzione corporea di Maria Vergine al Cielo: la Vergine ascende al Cielo in atteggiamento di preghiera tra l'aliare di sei angioli.

SCOPERTA LETTERARIA SUL CANADÀ

E' ben noto che il primo romanzo sentimentale e d'avventure allo stesso tempo è quello medievale intitolato *Aucassin et Nicolette*, ma si deve rilevare che la sua origine è orientale, come lo dimostra anche il nome di Aucassin derivato da Al-Kâsom e che la sua azione così artisticamente descritta ricorda il romanzo bizantino diffuso nelle letterature europee sotto il titolo di « Flore et Blancheflore » e così ammirevolmente resa poi nel *Filocolo* del Boccaccio. Ma il primo romanzo sentimentale moderno « Les Angoissent douloreuses qui procèdent d'amours » (1536) di Hélisenne de Crenne subisce, come dimostra G. Reynier (*Le Roman Sentimental avant l'Astrée*, 1908) l'influsso di *Fiammetta*. Grande diffusione avevano scritti tradotti in francese del Boccaccio, di Poggio Bracciolini, di Enea Silvio Piccolomini, di Jacobo Caviceo, di Leon Battista Alberti, del Guicciardini, del Bandello, Luigi da Porto, di Girolamo Parabosco, d'Ortensio Landi, come aveva già rilevato E. Rathery nel lavoro « L'Influence de l'Italie sur les lettres françaises depuis le XIII siècle jusqu'au règne de Louis XIV » (1853), come pure degli spagnuoli Diego de San Pedro, di Juan de Flores, di Juan de Segura, ecc.

•

E col romanzo *Heptaméron* ispirato al Decamerone e dovuto alla regina Marguerite de Navarre si affermano le dottrine platoniche: essa chiama « amanti perfetti quei che cercano in ciò ch'essi amano qualche perfezione, sia bellezza, bontà o buona grazia e sempre tendente alla virtù ».

Ma verso la fine del '500 il romanzo è predominato dall'amore e da viaggi e combattimenti. Così nel romanzo *Amours de Lozie* (1599) d'Antoine Du Périer, Sieur de la Salargue, l'eroe visita la Germania, l'Italia, si reca alle corti di Francia e di Spagna, combatte contro gli Inglesi e i Turchi e muore in Oriente. E vi notiamo anche l'esotismo orientale principiante che si affermerà sempre maggiormente e non si potrà essere d'accordo con P. Martino che nel suo volume « L'Orient dans la littérature française » (1906) fa risalire il primo romanzo d'argomento orientale appena a quello di Du Verdier del 1628.

Ma sempre Du Périer dette in *Les Amours de Pistion* (1601) il primo romanzo sull'esotismo canadese in cui si esprime l'interesse per l'uomo primitivo, ciò che gli americani chiamano « the call of the wild ». Benchè non si tratti di un romanzo molto riuscito, esso ha la sua importanza per il fatto che è dovuto alle esperienze vissute nell'ambiente canadese. Du Périer visitò il Canadà dopo Jacques Cartier e prima di Samuel de Champlain; il romanzo che vide la luce prima dello scritto di Champlain « Des Sauvages ou Voyage contenant les moeurs, façon de vivre, mariages, guerres et habitations des sauvages du Canada » (1603) deve essere considerato per la colorita descrizione del paese un romanzo geografico e anche un libro di viaggio. Ma non so se il romanzo sia conosciuto e studiato nel Canadà, perchè almeno Jules Léger nella sua tesi del 1938 non accenna al Du Périer come viaggiatore nel Canadà: si debba forse al fatto che Du Périer non ne abbia un buon ricordo e che la sua descrizione abbia spesso delle tinte scure? Non è ricordato nemmeno dal fecondo studioso canadese della letteratura francese, F. C. Green in « French Novelists Manners and Ideas from the Renaissance to the revolution » (Toronto, 1928), benchè un accenno ne abbia fatto già il Reynier nel 1908 e una troppo breve analisi sia stata data nel 1913 da Gilbert Chinard « L'Amérique et le rève érotique dans la littérature française au XVII et au XVIII siècle ». Non si dovrebbe respingere la critica, ricordiamo la frase del celebre tribuno dell'antica Roma: « Vorrei riuscirvi gradito, ma preferisco esservi utile ». Questo romanzo fu molto gustato, ne abbiamo la prova nel fatto che Du Hamel se ne ispirò per la sua tragedia « Acoubar ou la Loyauté trahie » (1663), che è il primo lavoro teatrale d'argomento canadese.

Attaccati piuttosto alla vita materiale e tecnica, i Canadesi francesi non hanno fatto ancora una revisione dei loro valori letterari, non hanno ancora una recente storia letteraria fatta alla europea e se Laurence Bisson ha esaminato gli influssi francesi nel loro romanticismo e Marcel Trudel quello di Voltaire, appena nel 1949 è uscito un lavoro sul Canadà francese in una letteratura straniera, cioè nel romanzo americano dal 1826 al 1948, lavoro non dotato della necessaria critica e dovuto a Joseph-Delphis Gauthier. E' certamente da meravigliarsi che non si sia ancora nulla fatto per la letteratura comparata nel campo della conoscenza della loro letteratura in Francia che giustamente e con orgoglio stanno considerando la loro madre-patria.

E non parliamo nemmeno a questo riguardo dell'Italia, della Germania, della Spagna, ecc.

Il prof. Ralph C. Williams nella sua « Bibliography of the seventeenth-Century novel in France » (New-York, 1931) m'ha indotto in errore col titolo « Cléothée ou les chastes adventures d'un *Canadien* et d'une jeune Natolienne » (1623) dell'occultista J. Gaffarel nel romanzo che ho poi visto il titolo è *Canadien*.

Siccome si dovrà fare un giorno un lavoro sul Canadà nel romanzo francese, ricorderò i titoli dei romanzi già noti almeno in parte: « L'Histoire comique des états et empires du soleil » (1662) di Cyrano di Bergerac che vi parla anche di una spedizione contro gli Iroquois, potente tribù dei Pelli-Rossi tra San Lorenzo e il lago di Ontario nel Canadà; « Les Aventures de Monsieur Robert Chevalier dit de Beauchêne, capitaine de Filibustiers dans la Nouvelle France » (1732) del celebre autore di *Gil Blas*, Lesage, che in collaborazione con d'Orneval ha scritto per il Théâtre de la Foire la commedia « Les Mariages de Canada » (1734); « Avantures du Sieur Le Beau, avocat en parlement, ou voyage curieux et nouveau parmi les sauvages de l'Amérique septentrionale » (1738) di cui s'è servito poi Chateaubriand, come dimostrò G. Chinard nella rivista *Modern Language Notes* (1910) e dove s'incontra la prima avventura d'amore tra una selvaggia e un europeo, cioè Le Beau, che la sposa; « Lettres Iroquoises » (1752) di Maubert de Gauvet, alle quali attinse l'ispirazione il Voltaire per il suo « Le Huron ou l'Ingénu » (1767) a cui s'ispirò poi Marmontel nella commedia in versi « Le Huron » (1762); « Mémoires de la vie et des Aventures de Tsonnonthouan, chef de la nation indienne occidentale des Têtes Rondes » (1763, 2 volumi) dove c'è una satira contro i preti cattolici e contro i Francesi del Canadà ed i Quakers e dove solo i presbyteriani si salvano; « Zélaskim, histoire américaine, ou les aventures de la marquise de P. » (1765, 4 voll.) di Béliard e « Les Deux Amis, conte iroquois » (1770) d'un anonimo, ma questi ultimi quattro non ancora analizzati.

Durante le ricerche sul romanzo francese d'argomento italiano mi son imbattuto nel romanzo in 2 voll. *Les Trois Nations, Contes Nationaux* (Londres, 1768) col motto di La Fontaine: « Une morale nue apporte de l'ennui; Le conte fait passer le précepte avec lui » e che ho potuto stabilire che è dovuto a Nicolas Etienne Framery, di cui Quérard nella « France Littéraire » (1824, t. III) dice che nato nel 1745 e morto nel 1810 fu scrittore, autore drammatico e compositore. Aramery fu un fecondo italianista, tradusse in collaborazione con Charles-Joseph Panckoucke (1736-1778) della celebre famiglia di librai, tipografi e scrittori francesi, la *Gerusalemme Liberata* e *L'Orlando Furioso* scrivendovi la vita dell'Ariosto e del Tasso; solo tradusse *Le Musicien pratique* dell'Azzopardi e nel suo dramma eroico « L'Olympiade ou le Triomphe de l'amitié », rappresentato alla Comédie Italienne, s'ispirò al Metastasio, Framery rese in prosa francese *Il Barbiere di Siviglia* del Paisiello dietro il lavoro di Beaumarchais; nella commedia « La Colonie » parodiata sulla musica del Sacchini s'ispirò a « L'isola dell'amore », un'imitazione italiana e una parodia sulla musica del Paisiello è la sua opera buffa « Les Deux Comtesses », una traduzione dal Frascati è la sua commedia « Nanette et Lucas, ou la Paysanne curieuse » con arie musicali. Merita di essere rilevato che in tutte queste traduzioni dall'italiano c'è sempre anche il testo italiano e che le sue opere liriche e teatrali ebbero il più lusinghiero successo di libreria e di critica. Col noto italianista Guinguéné fece la redazione della prima parte del dizionario musicale de *L'Encyclopédie métodique et par ordre des matières* (ultimata nel 1832) che fu ideata e iniziata dal Panckoucke per rinnovare sotto altra forma quella del Diderot e del d'Alembert; collaborò poi al Mercure de France et fu redattore dello Journal de Musique e più tardi del Mercure Français.

Mentre nel primo volume del romanzo *Les Trois Nations* ci sono romanzi sugli Indiani e sui Groenlandesi, il secondo volume porta il titolo di *Les Canadiens* col motto del Milton: « Men who attend the altar, and should most / Endeavour peace... / ... at last, they seise the Sceptre ».

Avendo chiesto invano dalla gentilezza di un professore canadese se il romanzo sia noto e già studiato, debbo considerarlo, dopo tante ricerche, ancora sconosciuto. E diremo subito che si tratta di un romanzo molto meglio condotto dove c'è un buon inizio di analisi psicologica e dove l'azione, il carattere dei personaggi son ben descritti e delineati e spesso con una bella espressione poetica. Il romanzo deve essere stato molto letto e gustato, quasi tutte le riviste del tempo se ne sono occupate e Framery ha scritto anche una commedia musicata *L'Indienne*, recitata nel 1770 alla Comédie Italienne.

Merita di essere rilevato il fatto che nell'epoca in cui stava per sorgere in Francia la scienza orientalista, l'italianista Framery scrisse un buon romanzo sull'esotismo canadese. Forse questa modesta scoperta letteraria contribuirà alla pubblicazione in riviste francesi del Canadà saggi anche sulla letteratura italiana, perchè nelle riviste canadesi degli ultimi 4-5 anni che ho potuto consultare, non mi fu dato riscontrare nemmeno un solo articolo su questa letteratura così originale e ricca e che tanto viene studiata all'estero.

Claudio Isopescu

FRANCESCO CILEA

Alle ore 13 del 20 novembre scorso è morto, nella sua villa di Varazze, il maestro Francesco Cilea, colpito da paralisi cardiaca.

Artista silenzioso e solitario, ha vissuto in umiltà la sua grandezza e con superba dignità la sua modestia; e silenziosamente come visse ha abbandonato questo mondo chiedendo che anche dopo, ai suoi funerali, non si facesse gran chiasso.

Nato a Palmi di Calabria il 26 luglio 1866, venne ammesso quindicenne al Conservatorio San Pietro a Maiella di Napoli dove studiò composizione con Paolo Serrao e pianoforte con Beniamino Cesi. Un Trio, una « Sonata » per violoncello e pianoforte, una « Suite » per grande orchestra, furono le prime e modeste pagine del suo talento musicale. Ben presto, però, attrasse su di sè l'attenzione dei critici e del mondo musicale. Fu quando presentò e diresse nel teatrino del Conservatorio di Napoli, dopo otto anni di studio in quell'Istituto, la sua prima opera teatrale « Gina », un melodramma idillico in un atto, verseggiato dal Golisciani. Roberto Bracco, allora critico del « Corriere di Napoli » definì l'autore « una rivelazione giovanile eminentemente musicale », mentre Michele Uda — un altro critico — scriveva che « in nessuna delle musiche dei giovani maestri nostri che subirono, più o meno felicemente in questi ultimi anni, la prova della scena, si manifesta come in questa del Cilea più spiccato talento di teatralità ».

Dopo questo primo successo l'editore Sonzogno gli commissionò un nuovo lavoro: i tre atti della « Tilda » che nel 1892 fu presentata al Teatro Verdi di Firenze.

Nell'ultimo decennio del secolo XIX veniva, intanto, alla luce, in Italia, una collana di lavori tetrali ad opera della « Giovane scuola verista » composta dai maestri Mascagni e Puccini, Giordano, Leoncavallo e Marchetti.

In questo indirizzo di rinnovamento, diciamo così, del teatro musicale, il maestro Cilea si inserì con l'« Arlesiana », opera in tre atti, su libretto di L. Marengo, rappresentata nel 1897 al Teatro Lirico di Milano. E' un'opera che già dimostra nel suo autore una personalità indipendente, dai tratti ben decisi e delineati. Ma dove questa personalità può dirsi espressa nella maniera più completa e inconfondibile è nell'« Adriana Lecouvreur », commedia-dramma di Scribe e Legouvé ridotta a libretto da A. Colautti, rappresentata al Lirico di Milano nel 1902.

Sulla trama di un dramma trecentesco scritto ancora dal Colautti il maestro componeva, infine, la sua ultima opera: « Gloria » che fu rappresentata alla Scala di Milano nel 1907.

Questa, insieme ad un'opera inedita: « Il matrimonio selvaggio », un Oratorio, un « Poema in gloria di Verdi » per soli, cori e orchestra, varie liriche vocali e numerosi pezzi pianistici, è tutta la produzione di Cilea. La sua ispirazione sembrò inaridirsi e a soli quarantun anni depose la penna continuando semplicemente la sua attività di professionista come direttore del Conservatorio di Palermo dal 1913 al 1915 ed in seguito, per oltre venti anni, del Conservatorio in San Pietro a Maiella che l'aveva visto studente.

•

Il verismo italiano, nei suoi inizi e nella sua formulazione, voleva essere la trasposizione scenica e musicale di ciò che nella letteratura era l'arte naturalistica dei romanzieri dell'epoca, principalmente del più illustre tra quelli, Giovanni Verga. In realtà, dato il momento storico, era forse solo un pretesto per riaffermare nel mondo, sotto una veste letteraria, il predominio italiano nell'opera musicale, incontrastato prima di Wagner. Infatti, per la verità, il verismo italiano riposava su un malinteso e su un paradosso, nel senso che, partito da una tendenza realista, ha scritto le sue pagine migliori ed ha attinto i più grandi successi nei momenti in cui più si è allontanato dalla sua formula ufficiale. Esso, pur affermando una inconfondibile originalità e tenendosi lontano dalle oziose diatribe tra gli epigoni di Wagner ed i fautori del nuovo verbo debussiano, affondava le sue radici nella tradizione melodrammatica italiana. Perciò il sentimento riprende tutto il suo slancio e la musica tocca, ancora una volta, le più alte vette della espressione. I personaggi, pur sotto le vesti di una vita banale e quotidiana, sono altrettanto umani come gli eroi dell'antichità, ed i loro sentimenti non sono nè meno veri nè meno intensi. E la musica riprende tutti i suoi diritti quando si eleva all'altezza dei sentimenti generali che gli autori dicono esser quelli di una vasta umanità.

Non si può negare, tuttavia, che questo grido umano e sincero molto spesso sia stato sommerso da una specie di enfasi generale, inevitabile quasi quando si parta da un presupposto programmatico. Basterebbe pensare al carattere ed agli atteggiamenti peculiari di un Mascagni o di un Puccini.

Della « Giovane scuola verista » l'arte di Francesco Cilea ha però colto gli aspetti più limpidi e più profondamente umani. Immune da ogni enfasi, essa è sempre raccolta e misurata e rifugge da ogni maniera e da ogni banale ricerca degli effetti. La sua dirittura artistica è il riflesso immediato della sua superiore dignità di uomo che mai ha tollerato i contorsionismi del pagliaccio. Perciò la verità dei suoi drammi è sempre spontanea e obbedisce soltanto ai palpiti sinceri di un cuore buono e generoso. Si può dire che in ciascuna delle sue opere, ricche di un equilibrio non comune e di una costante vena melodica, ci sia un'espressione singolare e insostituibile del « cuore universale dell'uomo », per usare una definizione cara a Baudelaire.

•

Parlando di Francesco Cilea abbiamo ricordato anche Mascagni, Puccini e Giordano che con lui hanno vissuto e lavorato insieme combattendo la stessa battaglia artistica. Ora noi torniamo a nominarli insieme perchè essi tornano ad essere vicini, se è lecito sperare che uno stesso destino di eternità abbia ancora riunito le loro anime.

Uno dopo l'altro sono partiti da questa terra avara di umanità; e forse i primi si saranno meravigliati che tardasse a raggiungerli quello di loro che per naturale delicatezza d'animo, per dolcezza e signorilità di tratto, per severità di costume professionale, doveva più di tutti avere in uggia questo mondo terreno. Egli infatti non era assolutamente tagliato per una lotta fatta di inganni, di invidia, e di ipocrisia; nè possedeva un talento così elastico da poter accettare seriamente le nebulose ed incerte istanze di un mondo artistico in dissoluzione. Troppe volte perciò, quando più grave si era fatto intorno a lui l'ingiusto silenzio, si sarà certamente chiesto come mai dovesse ancora prolungarsi la sua vita su questa terra.

Francesco Cilea ora è morto. Se n'è andato silenziosamente lasciando alla patria il profumo della sua bontà e la struggente malinconia della sua musica e nei nostri cuori un rimpianto in cui è il convincimento che sia sparito con lui uno dei più puri e dei più nobili artisti italiani.

Dante Ullu

NOTA SU GUY DE MAUPASSANT

Scriveva Gustave Flaubert al Maupassant, il 15 agosto 1878: « avete un'aria ben seccata e la vostra noia mi affligge, perchè potreste impiegare il tempo più gradevolmente. Bisogna lavorare di più. Temo che siate un pò fannullone... Siete nato per far versi, fatene. Se seguiterete la vostra vocazione, la vostra salute ne guadagnerà. Guardatevi dalla tristezza. E' un vizio ». L'esortazione dell'amico e maestro Flaubert non andò delusa. Scrisse infatti moltissimo, dal racconto al romanzo all'opera teatrale, dipingendo a vivo la vita del suo tempo, particolarmente del periodo 1870-1890. Sicchè in certo senso Guy de Maupassant, nel 1878, era già tanto calato nel lavoro e nella vita da sentire i rapporti umani come una disciplina dell'animo, come formazione e ricerca di uno stile di uomo e di scrittore.

Nato in Normandia il 15 agosto 1850, il Maupassant aveva preso parte alla guerra del 1870 riportandone un giudizio negativo. Fu poeta, impiegato, donnaiolo. Ma divenne famoso nel 1880 con la sua prima grande novella *Boule de Suif* (Palla di sego), che risultò una perfetta dipintura della società francese contemporanea: e che suscitò fra l'altro l'ammirazione del vecchio amico di famiglia e maestro Gustave Flaubert. In *Boule de Suif* si ha appunto l'affermazione, dal punto di vista letterario e umano, delle doti di osservazione e di penetrazione della realtà, che furono proprie del Maupassant, fino a quando non lo colse la pazzia, nel 1890.

Da *Madame Bovary*, il capolavoro del suo grande conterraneo Flaubert, lo scrittore aveva appreso il gusto dell'oggettivazione precisa dell'ambiente e dei caratteri umani. Aveva inteso altresì la necessità artistica della sublimazione degli istinti, della catarsi, del distacco che libera lo scrittore da ogni contaminazione lirica e sentimentale. Ed è giusto: il Manzoni, come si sa, risciacquando i suoi « cenci » in Arno, dichiarò infatti che si era dovuto « sliricizzare ». E in realtà lo spirito con cui il Maupassant guarda ai rapporti umani è privo d'ogni falso e vuoto sentimentalismo. Egli insomma sente il bisogno di portare nelle cose un giudizio morale, perciò studia la realtà nella sua interezza sociale e umana, ricavandone uno stile, una maniera di « vedere ». Non vi è che un modo per esprimersi, egli diceva, un verbo per dare anima alle cose e un aggettivo per qualificarle: a questo principio egli si attenne durante tutta la sua vita di scrittore.

La semplicità di linguaggio, tutt'altro da come taluni possono pensare, è invero la più difficile conquista di uno scrittore: e Maupassant mostrava di averla già fatta con *Boule de Suif*. Qui le sue capacità figurative si rivelavano in pieno, sia per l'abilità che egli possedeva di scendere nel sottosuolo psicologico delle sue creature, sia perchè esperto indagatore di sentimenti e di pensieri. Tutte cose che egli riportava in superficie mediante immagini, passioni, gesti nettamente rilevati sulla pagina.

•

Il decennio successivo, fino al '90, fu per lui fecondo di attività creativa: si ebbero infatti quasi duecento novelle, sei romanzi, libri di viaggi, ecc. Un vasto panorama di vita, insomma, fioriva nelle sue pagine, che ritraggono da una parte l'ambiente parigino nel quale si era intanto trasferito, dall'altra la gente contadina della sua terra di Normandia. E' in sostanza un panorama con caratteri e figure, passioni e sentimenti, vizi e difetti, appetiti ed egoismi della società decadente, che egli si studia di ritrarre in *Boule de Suif, Mademoiselle Fifì, La mère souvage, Bel-Ami, En famille, La Ficelle*, ecc. Tutte opere nelle quali il Maupassant ci ha lasciato una sua immagine precisa.

La lezione del suo maestro Flaubert, le sue letture di Shakespeare, di Baudelaire, dei Parnassiani gli avevano irrobustito il senso realistico dell'osservazione, dell'oggettività naturale, doti che Tolstoi ammirava in lui. Perciò i caratteri, le figure gli nascevano fortemente ritagliati sullo sfondo terriero, provinciale o cittadino e sempre risultavano illuminati dal riflesso di un attento giudizio morale. E questa era la maniera, come gli aveva scritto il Flaubert, l'atteggiamento con cui egli percepiva gli oggetti che riempivano le sue compagini ispirative. Così alla ironia in cui nella sua narrazione sono percepiti i vizi, i pregi e i difetti della vita cittadina si contrappongono il senso umano, attenuato e decantato delle abitudini, dei costumi, delle superstizioni dei contadini della sua terra.

Lo scherno e l'ironia con cui anzi il Maupassant investiva gli aspetti negativi del mondo che lo circondava e che egli ritraeva nelle novelle come nei romanzi, gli fecero spesso velo, impedendogli una netta interpretazione degli aspetti positivi della vita del suo tempo. Giunse perciò al pessimismo schopenhaueriano e, infine, alla pazzia che, si ripete, lo colse nel 1890. Tuttavia quasi una « commedia umana » alla maniera di Balzac passa nelle pagine crude, ma con rilievo oggettivo, del Maupassant. Ogni cosa, perciò, ogni figura, ogni ambiente assume in lui un significato e un valore universale. E ciò anche in virtù dell'assoluta padronanza della lingua, che gli valse le lodi di Anatole France.

Proust, davanti a un bicchier di acqua, è capace di suscitare la suggestione del mare; Maupassant in ogni piccolo fatto della vicenda quotidiana sa vedere e cogliere un modo, un aspetto del vivere stesso e questo eleva a interpretazione e a simbolo della condizione umana. Sicchè l'indagine in profondo, lo scavo interiore che è proprio di tanta parte della narrativa posteriore ha in Maupassant e in Flaubert la sua prima origine, la sua matrice. Le freudiane analisi del subcosciente, le vivisezioni dei sentimenti, gli scandagli psicologici propri di un Proust, di un Joyce e ora degli esistenzialisti nebbiogeni e decadenti possono, per questo aspetto, risalire a Flaubert e a Maupassant.

Ma è tanto più evidente che la crudezza dell'oggetivazione, l'analisi e la raffigurazione dei mali della società, l'attenta osservazione dei « rapporti » umani e della condizione sociale (elementi comuni a Flaubert e a Maupassant) sono assai più attinenti alla sua prosa distaccata che non a quella, tanto più pretenziosa, degli indagatori del subcosciente o degli analisti capillari. Per questo anzi si ha l'impressione, leggendo oggi Maupassant, di una viva attualità della sua istanza morale, del suo giudizio di uomo e di scrittore.

Angelo Mele

● « Memòri d'on pivell de settant'anni » è il titolo di una raccolta di poesie in dialetto milanese del popolare poeta Corradino Cima.

Il volume, che è edito da Caschina, reca una prefazione di Renato Simoni.

● Sono esposte alla Galleria Hacker di New York le opere di un pittore nuovo, Louis Tavelli, di origine italiana.

● Saranno poste in vendita nei prossimi giorni le seguenti novità di Mondadori: « Vince chi bara » di Virgilio Brocchi; « L'artefice malcontento » di Francesco Chiesa; « Gesù, fate luce » di Domenico Rea; e « Caucciù » di Vicki Baum.

LEA

n'opera inedita:
gio », un Orato-
loria di Verdi »
ra, varie liriche
zzi pianistici, e
i Cilea. La sua
uridirsi e a soli
la penna conti-
la sua attività
e direttore del
rmo dal 1913 al
oltre venti anni,
an Pietro a Ma-
studente.

nei suoi inizi e
, voleva essere la
e musicale di ciò
e l'arte natura-
dell'epoca, prin-
lustre tra quelli,
altà, dato il mo-
se solo un prete-
el mondo, sotto
predominio ita-
ale, incontrastato
fatti, per la ve-
o riposava su
no paradosso, nel
na tendenza rea-
e pagine migliori
andi successi nei
è allontanato
iciale. Esso, pur
nfondibile origi-
tanto dalle oziose
di Wagner ed
erio debussiano,
nella tradizione
na. Perciò il sen-
il suo slancio e
ora una volta, le
spressione. I per-
vesti di una vita
sono altrettanto
dell'antichità, ed
ono ne meno veri
musica riprende
ndo si eleva al-
i generali che gli
uelli di una vasta

tuttavia, che que-
cero molto spesso
a una specie di
abile quasi quan-
presupposto pro-
be pensare al ca-
amenti peculiari
un Puccini.
ola verista » l'ar-
la però colto gli
iù profondamente
gni enfasi, essa è
rata e rifugge da
gni banale ricerca
dirittura artistica
della sua supe-
che mai ha tolle-
del pagliaccio.
suoi drammi è
obbedisce soltanto
un cuore buono e
che in ciascuna
e di un equilibrio
na costante vena
spressione singo-
« cuore univer-
usare una defini-
laire.

sco Cilea abbiamo
scagni, Puccini e
hanno vissuto e
battendo la stessa
ora noi torniamo
perchè essi tor-
i, se è lecito spe-
destino di eternità
le loro anime.
no partiti da que-
manità; e forse i
ravigliati che tar-
quello di loro che
ezza d'animo, per
di tratto, per se-
ofessionale, doveva
uggia questo mon-
tti non era asso-
er una lotta fatta
ia, e di ipocrisia;
nento così elastico
eriamente le nebu-
re di un mondo
on. Troppe volte
ave si era fatto in-
lo silenzio, si sarà
che mai dovesse an-
sua vita su questa

a è morto. Se n'è
nte lasciando alla
lla sua bontà e la
a della sua musica
n rimpianto in cui
e dei più nobili

Dante Ullu

ell di settant'anni »
ccolta di poesie in
popolare poeta Cor-
to da Caschina, reca
enato Simoni.
Galleria Hacker di
un pittore nuovo,
rime italiane.
endita nei prossimi
vità di Mondadori:
» di Virgilio Brocchi;
» di Francesco
luce » di Domenico
li Vicki Baum.

D' ERRICO E LETO

Includiamo nel titolo, per un sentimento di doverosa riparazione, il nome di un autore di cui non parleremo affatto; inoltre vogliamo informare i nostri lettori lontani di ciò che accade nella Roma odierna.

Non parleremo di Alfonso Leto perchè non abbiano veduto la sua « Columba » (novità assoluta, al Valle: Cimara-Paul-Ferro). *Noi dei settimanali*, in genere, ci rechiamo alla terza o quarta rappresentazione, sia per non abusare della cortese ospitalità, sia perché, tranne casi eccezionali, possiamo aspettare qualche giorno a produrre il nostro *pezzo*. Lasciata la richiesta al *Valle*, ove al mattino figurava ancora la locandina di « Columba », la sera della presunta *terza* rischiammo di sorbirci, per pura distrazione, la ripresa di una sciocchezzuola di Roger Ferdinand, vista recentemente alle *Arti*: infatti, « Columba » era stata tolta dal cartellone e molto affrettatamente sostituita, quando ancora la città leggeva su grandi avvisi il nome del Leto, e credeva che il sig. Cimara & C. coraggiosamente stessero presentando una « novità italiana ». Tra parentesi diremo, e sarà informazione critica anche questa, che, vecchio per vecchio, preferimmo recarci al *Quirino* ad ascoltare Peppino De Filippo nei due buoni atti di « Ma c'è papà », una commedia con un terzo atto inerte come coda di cucciolo immusonito; e Peppino, in tal forma che forse mai l'abbiamo veduto più bravo, ci consolò provvisoriamente della delusione provata al *Valle*.

Dove era accaduto un fatto incomprensibile. Infatti, è ben vero che la maggior parte della stampa aveva, come si suol dire, stroncato duramente la commedia del Leto, ma non meno vero che alcuni critici fededegni (C. V. Lodovici, per esempio), ne avevano additato caratteristiche e qualità del più alto interesse. D'altronde, « Columba » era stata presentata e patrocinata dall'I.D.I., e presumibilmente anche sovvenzionata. Se quest'ultimo particolare è autentico, ci domandiamo perchè le sovvenzioni non siano legate all'obbligo inderogabile di rappresentare il lavoro sovvenzionato, per un certo numero di giorni; infatti l'aiuto governativo non può mirare al risanamento del bilancio di una Compagnia sfortunata, ma alla scoperta di buoni attori e di commedie non facili.

Ci dicono che un'altra commedia del Leto sarà prossimamente rappresentata al Teatro dell'Ateneo; dunque, avremo anche noi l'occasione di mostrarci arcigni: intanto, sia lecito consigliare a un giovane che l'I.D.I. non può aver segnalato per capriccio, di non disanimarsi e di non incupire il suo mondo già scuro (come ci sembra di aver capito dalle critiche generali), che è quanto può accadere a un principiante sùbito tuffato nelle tetraggini della vita. Ma a noi medesimi, che forse talvolta non pensiamo con sufficiente trepidazione e rispetto, a quel pauroso miracolo che è il fatto creativo, domandiamo se la nostra coscienza di critici sia sempre netta di rimorso, quando non facciamo intendere con assoluta chiarezza qual differenza corra tra un giudizio benevolo dato di commedie e autori che non impegnano né s'impegnano, e un giudizio severo su uomini e cose che tuttavia edificano o tentano di edificare. Pensiamo oggi con più sofferta amarezza, che, pur discutendo fieramente, dovremmo sempre proporci di far capire che, tra un Betti, un Fabbri (per citare solo uomini e opere che abbiamo più accanitamente discusso), e certi altri autori che non umilieremo nominandoli, c'è un abisso. Il vuoto di esso, a poco a poco può diventare simbolo del vuoto che potrebbe formarsi nei teatri, i cui frequentatori son sempre pronti a seguire la suggestione critica, ma naturalmente disposti a preferire ciò che diverte a ciò che affatica. Poiché non abbiamo mai taciuto la nostra tolleranza per il teatro facile, avrà spicco maggiore l'indicazione, che si debba criticamente tener vivo l'interesse anche per l'altro teatro, che di sua natura è spesso destinato a fallire gli obiettivi ambiziosi, ma dovrebbe esser sostenuto presso il pubblico, mediante la rieducazione al distinguere, al discutere, al propugnare, che è un modo, e forse il migliore, d'intendere come anche le opere mancate possano arricchirci di qualcosa, sol che i difetti siano scoperti da chi ascolta, e le reazioni muovano da interessi e sdegni profondi. Oggi, si ha l'impressione che il pubbblico voglia soltanto opere completamente soddisfacenti: un'esigenza o di capolavori o di mediocrità, che sarebbe ugualmente letale al teatro. Il *tifo* teatrale (se pur mai è esistito: non siamo abbastanza vecchi da poterne ricordare manifestazioni autentiche) può rinascere da un'accorta critica che s'adoperi alla suddetta rieducazione, pur senza rinunziare al diritto di compiere, occorrendo, le più spietate autopsie: una critica promanante dal concetto, che ogni spettatore è chiamato a giudicare, e magari ad accettare ciò che il critico respinge, tanti son gli angoli di visuale donde può riguardasi l'opera d'arte. Scrivemmo altra volta che lo « scandalo » è necessario al teatro come i capolavori, e più quello di questi, che son tanto più rari; ma fin che il pubblico s'accontenta che fischi uno per tutti e non sente il bisogno di accorrere a fischiare anche lui (e non metaforicamente sulle pagine del quotidiano), secondo noi vorrà dire che non il teatro né i suoi autori, ma la critica è sbagliata.

•

Lealmente accettando la nostra parte di responsabilità, dobbiamo anche dire che ci sentiremmo ridicoli se presumessimo di aver noi qualche importanza pratica, nel nostro cantuccio settimanale, ove per lo più intoniamo il *de profundis* a seppellimento avvenuto. Il che ci lascia anche privi delle vere responsabilità che incombono al critico del quotidiano. Ci varremo del privilegio per esaminare tranquillamente il caso di « Ricordo dell'avvenire », la commedia di E. D'Errico (*Arti*: Barbara-Gizzi-Annicelli), che la critica ha accolto con la desiderabile simpatia e con una giusta comprensione delle qualità positive, ma senza additarne i difetti, conformemente allo spazio disponibile e alla funzione del quotidiano. Ci sembra di mostrarci buoni amici dell'Autore, dicendogli con franchezza che questa sua cosa è già superata da lui medesimo, per esempio, con « L'oggetto », e vecchia di tutta una generazione rispetto, per altro esempio, a « L'uomo della luce ». Ma interessante e ben costruita almeno nei due primi atti, « Ricordo dell'avvenire » fa pensare che questo D'Errico sia in ritardo evolutivo, per colpa di un costume teatrale che lo ha costretto a tenere per anni nei cassetti, esperimenti che finalmente si possono tentare sulle nostre scene anche da autori italiani. Il D'Errico è uomo di interessi molteplici, e animato dalla nobile e comunicativa inquietudine che, appunto, s'addice al teatro; ma crediamo che l'esperienza del mondo gli abbia fino ad oggi tarpato le ali. Egli ha coraggio, ma non tanto da permettersi di scrivere commedie che nessuno rappresenterebbe; ha senso pratico e, volendo vivere e farsi sentire, indulge a compromessi. Oggi che sembra lanciato, ci si può aspettare che presenti a un capocomico la commedia scritta senza preoccupazioni di collocazione e successo. Scrittore, romanziere *giallo*, direttore di « Crimen », pittore, *boulevardier* nel buon senso di osservatore appassionato del marciapiede, uomo di vivi e disinteressati umori politici e sociali, lo abbiamo ascoltato più volte alle prese con idee dell'avvenire, che vanno ben oltre questo « Ricordo ». Nel quale un tal Sandro Gori, ricco e maturo industriale, ha fatto un sogno premonitore di così precisa evidenza, che riconosce in strada lo sconosciuto avversario del sogno, un mediconzolo alle prime armi, che gli ruberà la giovine moglie. Il Gori ha già fatto altri sogni poi avveratisi, e corre ai ripari. Invita a casa sua il medico, gli spiega le ragioni dell'offerta, ma gli impone più che non lo preghi di lasciare l'Italia, scegliendosi una dimora all'estero, dove avrà a spese del Gori perfino una clinica, se la vuole. Il dottor Villa rifiuta, l'industriale gli spara una revolverata e, atterrito dal proprio gesto, tenta il suicidio. Guariscono tutti e due e, nelle more di una ben condotta inchiesta giudiziaria, il dottore e la moglie del Gori hanno modo di vedersi e guardarsi, come si suol dire, negli occhi. Così che quando lei, in casa di un'amica costretta ad affittare una camera, incontrerà lui, affittuario della stanza sognata dal Gori in ogni particolare, sembra logico (ma era scontato fin dal primo atto) che cadano l'una nelle braccia dell'altro, cominciando la tresca fatale. Riteniamo superfluo additare quanto di deteriore è in simile costruzione, che alcuni filosofemi, anch'essi superflui e stonati, vorrebbero nobilitare, echeggiando non sappiamo bene quali altre enunciazioni di « servo arbitrio », predestinazione e simili assunti. Ma dobbiamo riconoscere che due atti son condotti con mano maestra (abilissimo il finale del primo: l'incontro della moglie con il dottore; una presentazione a cui lo stesso Gori è costretto soffrendone fino allo spasimo); suscitano interesse specifico e oscure risonanze in superstizioni che i più hanno avuto o potrebbero avere nella vita; tanto che, se il terzo atto, fosse stato raccomandato ad autentica fantasia piuttosto che a sciatto realismo, non ci disturberebbe nemmeno la già deprecata tesi. Forse si potrebbe uscire dalla rappresentazione della commedia con l'impressione di aver sognato anche noi, e di aver appreso che l'autore dei propri guai è appunto chi creda troppo ai sogni. Ma il fallimento del terzo atto infirma la eccellente intuizione che a suo tempo segnalammo nell'*Oggetto*, cioè che una fiaba teatrale trattata con vago surrealismo, possa trovare nella coscienza del reale oppostagli inconsapevolmente dallo spettatore, l'integrazione logica per non dire anche morale: intuizione della miglior tempra drammatica, che costituisce il vero credito del D'Errico, la cui insistenza nel metterla in atto, ci fa pensare che egli stia cercandone appunto la soluzione eccellente e totalmente accettabile.

Il Gori ebbe nel Gizzi un interprete eccellente: candido, puerile, malizioso, appassionato, savio e folle quanto bisognava perchè apparisse possibile in quella sognata realtà.

Vladimiro Cajoli

Raf Vallone interprete de « Il Cammino della speranza »

LA RADIO

SPIZZICANDO

Continuano nel III Programma le puntate dell'Ariosto, scelta e commento del legittimo erede e dispensatore moderno della tranquillità. Invero, si avverte qua e là qualche inquietudine a fior di pelle, come brividi di antiche rallegrate *non del tutto spenti; ma la colpa è di Doralice e di messer Ludovico, perchè Ludovico e Ludovico, e Antonio il suo profeta. Un Baldini maiuscolo e in forma perfetta. I suoi biografi — più tardi che sia possibile — dovranno parlare del « periodo radiofonico », un fatto biografico appunto, prima ancora che estetico. La radio, forse costringendolo a spigrirsi e a rispettare le scadenze, gli stuzzica l'umore, ed egli, probabilmente per vendicarsi della tirannia, schizza qualche po' di risentimento nella pagina classica, a lui necessaria e congeniale. Come quando, tagliando la fetta di arrosto, trovi il lardello incapsulato di pepe o l'aglio vigoroso, così dal pieno della fantasia baldiniana occhieggia quella che in senso abnorme (e culinario) chiameremo la* punteggiatura *di lui: forti sapori e, per così dire, scandali gastronomici da far strappare la parrucca a Brillat-Savarin, sorvegliatissimo ma sciapo, a giudizio di un Artusi. Noi, sia detto a scanso di equivoci, siamo per la cucina toscana e riconosciamo in quella romanesca del Baldini, l'altro estremo dell'asse che il Bertoni escogitò quanto a lingua.*

Il Baldini ci nutre, ci placa e non ci snerva, con quello svariare improvviso così bello quando è bello. Ebbene siamo al meglio della sua condizione, e ciò dobbiamo alla radio. Ma non stiamo parlando di Melafumo né della raccolta or ora pubblicata, che recensiremo se ce la manderanno; alludiamo, per esempio, alla prima delle Storie d'amore *(ed. R.A.I., L. 250), « Taddeo e Veneranda », ove è tutto un prendersi a gabbo nel segno di una alta civiltà letteraria che diffida ancora del microfono: un Baldini che va parodiando la* serie *medesima delle* Storie d'amore, *strizza l'occhio e dice: « Me, non mi ci prendi ». Ci vorrebbe un Disney a raffigurare l'espressione del microfono che, ridacchiando, si beveva quelle otto pagine deliziose: « Se ti ci ho preso! ».*

*E alludiamo alla serie dell'*Orlando Furioso. *Le medesime ragioni che ci fecero apprezzare l'offerta radiofonica di alcune pagine del Cervantes, ci inducono a dire che il meglio del III Programma è forse in queste ottave dell'Ariosto e nel commento del Baldini. L'altoparlante, ci rovescia nella stanza luminosi drappelli di cavalieri, bufere e naufragi, sospiri e magherie, un putiferio che non sai come ripararti, da famiglia numerosa con infrenabili marmocchi che giuochino al* western, *e donne, donne, donne* (adelante, *don Antonio!*).

Arnoldo Foà, lettore del poema, a mano a mano entrato nello spirito e nella musica dell'Ariosto, ha tanto affinato la dizione, da poter ottenere anche certi effetti di leggerezza e di ironia, come dire i perlati pianistici che meno si addicono a lui violoncello.

•

Sempre nel III Programma, abbiamo ascoltato un atto del Cervantes: « Il quadro delle meraviglie », una spiritosa burla contro il « razzismo » controriformista, per tanti riguardi così moderna. Ma appunto questo aspetto della cosa o non è stato abbastanza chiaramente indicato nella conversazione introduttiva del Sermonti, o è stato sommerso dai molti particolari dell'indagine. Da ciò si è indotti a proporre che, alla fine di trasmissioni di tanta importanza culturale, sia aggiunto un breve commento, una specie di riepilogo illustrativo che lasci memoria del significato totale dell'opera, e sottolinei quei particolari che non potrebbero essere toccati al principio senza pregiudizio dell'interesse vergine e della ghiotta curiosità dell'ascoltatore. Privi di specifica competenza, non sapremmo dire se il Sermonti sia stato eccessivamente originale nei suoi giudizi, ma è certo che egli dava l'impressione d'esser molto severo con gli autori spagnoli che contrapponeva al proprio. L'osservazione, che quanto al Sermonti potrebbe essere ingiusta, ha tuttavia un fondamento nel bisogno di avvertire che l'amore monografico per un certo autore presenta notevoli pericoli di deformazione critica, a cui la radio non potrebbe poi riparare.

•

Nella serie « Omaggi a Bach » (taluni dei quali ci sembrano superflui e noiosi), abbiamo ascoltato: Preludio a una fuga immaginaria *di Malipiero;* Preludio, arioso e fughetta, *di Honegger;* Due ricercari, *di Casella;* Fuga, *di Roussel;* Valzer-Improvviso, *di Poulenc, in una magistrale esecuzione del pianista Rodolfo Caporali. Interessanti senza dubbio; ma che cos'abbiano da spartire con Bach questi pezzi, il comune radioabbonato non lo capisce abbastanza. Poco male e poca spesa indugiare un tantino sull'illustrazione tecnica, poiché sembra trattarsi principalmente di forme e di modi presi a pretesto musicale. L'impressione del profano era, che si trasmettesse la sonata pianistica in diversi tempi, di un medesimo autore moderno. Allo stesso modo, disparate poesie dei Provenzali o dei Siciliani parrebbero appartenere a uno stesso poeta, essendo le personalità degli autori livellate dalla convenzione e dalla moda. Inassimilabile alla cifra comune, ci è sembrato soltanto (ma fino a un certo segno) Poulenc. Beninteso che quanto precede non costituisce un tentativo di giudizio, ma la manifestazione del bisogno, che un qualsiasi specialista desse appunto giudizi, spiegazioni, chiarimenti.*

V. Incauda

Ha lasciato l'Italia per Bruxelles una Mostra riassuntiva delle origini e della scenografia italiana. Promossa dal Sindacato Scenografi del Teatro di Roma, questa Mostra verrà successivamente accolta in *nove nazioni* e presentata nei più importanti musei e istituti di cultura stranieri.

Dalle sontuose e grandiose scenografie del nostro Rinascimento fino alle audaci manifestazioni del nostro tempo; tutta una ricca e poco nota serie di scenografie teatrali sarà presentata nei prossimi giorni all'interesse del pubblico e dei competenti delle seguenti città: Parigi, Amsterdam, Copenaghen, Londra, New-York, San Paulo, Buenos Aires, Montevideo.

Centoquaranta opere di sessanta artisti: da Brunelleschi al Serlio al Bibiena, al Pinaresi, al Ferrario; da Cambellotti al Marussig, al Casorati, al Severini, al Prampolini, figureranno in questa sintetica rassegna di artisti.

IL CAMMINO

della speranza

Il *Cammino della speranza* è la riconferma delle qualità registiche che fanno di Pietro Germi una delle personalità più vive del cinema italiano di oggi. *Gioventù perduta, In nome della legge, Il cammino della speranza* (forse queste due opere in maggiore misura) hanno come base del successo la migliore qualità di Germi regista: la comunicativa perfetta di ciò che vogliono esprimere sullo schermo. E lo esprimono senza ricerca estetizzante, senza quel distacco intellettuale (caro a molti) di chi offre a un giudizio morale i fatti che narra, senza prendervi parte, con fredda pretesa di obiettività. Germi invece, con una ricerca continua, piena di risonanze umane, partecipa sempre vigile e palpitante alle gioie e ai dolori di tutti i personaggi, siano essi disperatamente soli, siano ad un primo contatto d'amore, siano fusi coralmente. Germi ha come pochi il dono (che è poi la virtù base dei grandi registi) di dare ad ogni immagine una funzione altamente emotiva con chiara aderenza a ciò che essa rappresenta, in modo che nulla è disperso, ma tutto concentrato con acuta intelligenza e vibrante calore.

Senza preamboli, Germi ambienta subito lo spettatore. Gli bastano anche poche inquadrature per rendere un clima, per chiarire subito una situazione morale o sociale. Nel *Cammino della speranza* le scene della miniera di zolfo sono un modello di queste qualità così come la presentazione veramente stupenda del paese assolato con le strade quasi deserte, dove gli sparsi abitanti ascoltano con isolana diffidenza la concione politica, e il valore di quella entrata della corriera che per un attimo apre il gruppo più vicino all'oratore.

Da quella corriera discenderà lo speculatore che convincerà i paesani a emigrare, a intraprendere il cammino della speranza. Un atto questo preparato appunto con grande sensibilità psicologica fin dalle prime sequenze riguardanti la situazione della miniera e del paese.

Come l'ambientazione, così i personaggi di Germi balzano subito vivi con tutti i loro accenti umani, siano essi onesti o malfattori. Ogni loro atto ha la sua giustificazione e il suo perdono, e i caratteri hanno le ombre e le luci delle creature vere.

•

Forse *In nome della legge* può apparire più compatto, più asciutto del *Cammino della speranza*, ma è la trama stessa di quest'ultimo che, in qualche parte del secondo tempo, dà l'impressione di obbligare il regista a « riprendere » il racconto. La difficoltà e la bellezza del soggetto sono rispecchiate nel significato del titolo. Il *Cammino della speranza* è infatti il viaggio che intraprendono alcune famiglie di minatori, dalla Sicilia alle Alpi per espatriare clandestinamente in Francia. Dopo parecchie vicissitudini, alle quali alcuni soggiacciono spiritualmente ed altri materialmente, ridotti ad uno sparuto numero, gli emigrati trovano nella umana comprensione di un doganiere francese (che permette loro di attraversare la frontiera senza passaporto) il compenso alla loro fede e alla loro speranza.

Il racconto cinematografico dall'inizio fino alla descrizione dello sciopero in Emilia (una sequenza veramente bella del secondo tempo), si snoda con un ritmo sempre rinnovato di avvenimenti che hanno un sapore di originalità, che man mano accresce l'interesse della vicenda. Tutto è essenziale, ogni caso è narrato con densità drammatica, con giustezza di tono, fusi meravigliosamente e quasi collegati da quel canto che ogni tanto gli espatrianti intonano per le strade del loro viaggio, una gioconda espressione (tipicamente nostrana) di fede che non può non commuovere.

Verso il finale benchè si riconosca agli effetti veramente drammatici, la efficacia della scena (la bufera di neve, il duello siciliano di verghiana memoria, trasportato sui ghiacciai con l'immancabile manciata di terra gettata dal « cattivo » sugli occhi dell'avversario, sebbene il gesto riscattato dalla bellezza di quello della donna quando bacia la mano omicida) si ha l'impressione del prevedibile, del « già visto » che toglie sapore di originalità a questa parte del film, e nel momento più delicato. Anche il commento parlato, che chiude il film, detto con quell'accento regionale, sembra che voglia nascondere la retorica di cui è consapevolmente pervaso. Ma sono piccole mende che nulla tolgono alla bellezza dell'opera. Le virtù registiche di Germi si manifesta (da regista completo) nella recitazione degli attori (Raf Vallone, Elena Varzi, Liliana Lattanzi, Urzi, Arcidiacono, Tomomullo, Reale, Navarra e gli altri) magnifici nelle loro singole interpretazioni, non meno che nelle scene corali. Le musiche di Rustichelli e la fotografia di Barboni sono, non ultimi, gli altri due elementi che accompagnano il felice successo che arride a questo nuovo cammino del regista Germi.

Leonardo Cortese

NOVITÀ IN LIBRERIA

UN LIBRO DI ROPS

LA CHIESA DEI TEMPI BARBARI

La ribellione di Alarico e il « sacco » di Roma del 410 rivelavano ai « barbari » la reale debolezza dell'Impero. Il mondo romano del V secolo è un mondo « dai capelli bianchi », senza possibilità di salvezza, perchè l'usura fisiologica rendeva inutile ogni rimedio. Mentre, però, l'Impero si disgregava, sotto la furia dei barbari, maturava il frutto della nuova civiltà cristiana e fu fortuna, per l'Europa, che questa nuova civiltà non finisse con l'Impero.

La dissoluzione fu scongiurata, la morte fu evitata. E, quanto più si guarda nella storia unica di questo salvamento, tanto più si scopre che tale opera fu compiuta solo dalla Chiesa.

Nella storia dell'umanità non esiste nessun fenomeno analogo: ogni altra civiltà, dopo secoli di splendore, o è caduta, come le civiltà orientali, in una sterile e fissa monotonia; oppure, come la civiltà egiziana e assira, è svanita e morta. La civiltà dell'Europa sopravvisse per risorgere: il suo intimo germe venne preservato per rinascere. Mentre la macchina dello Stato romano cessa di funzionare e la violenza degli invasori trionfa, mentre le vie imperiali vanno in rovina e gli antichi valori della civiltà decadono, gli uomini sicuramente dimenticarono o trascurarono le lettere, le scienze e le arti.

Come i costumi, le opere dell'uomo diventano rozze, meno belle; ma si preservò non solo quel tanto che basterà a superare l'abisso aperto tra il V e l'XI secolo, ma anche quel che di veramente vitale era nel pensiero antico, quello che, alla nuova stagione, ridarà i suoi frutti.

Nella confusione sanguinosa del presente e nell'angoscia del domani, mentre la notte scende sull'Impero, la Chiesa sostiene gli sforzi contro l'imbarbarimento morale e intellettuale e, seguendo la sua strada, dopo la conversione dei Franchi, si volgerà alla conquista della Germania e dell'Inghilterra, di quelle regioni ove era fallita la conquista romana.

Questi secoli che noi chiamiamo barbari sono stati paragonati ad un lago in cui si riversarono, ribollirono e, poi, si calmarono le energie del mondo antico e da cui defluirono le nuove energie del Medio Evo: sono stati, anche, assimilati ad un lungo sonno, che va dall'esaurimento dell'antica società alla rinascita vivace della vita nel sec. XI. La metafora è troppo semplice, perchè quel sonno fu un sonno di guerra e, in tutti quei secoli, l'Europa si mantenne in vita, lottando disperatamente contro le cause di morte, contro la barbarie e l'eresia. Unica forza efficiente di salvezza, unico punto stabile in mezzo al crollo di un mondo, restò la Chiesa, ormai vittoriosa nella lotta contro il paganesimo. L'espansione del Cristianesimo, in estensione e profondità, poneva i germi spirituali capaci di resistere a tutte le catastrofi e di ricostruire una società.

Indubbiamente il servizio più grande, reso dalla Chiesa agli uomini di quel periodo, fu quello di dare un senso al loro dramma, di non abbandonarli sull'orlo dell'abisso, nel quale essi non vedevano che l'oscurità. L'idea che tutti gli avvenimenti, anche i più terribili, obbediscono a un'intenzione divina e manifestano una logica benefica, fu la grande idea forza che il Cristianesimo propose al mondo e che servì a sostenere gli spiriti. S. Agostino, col *De Civitate Dei*, è il santo dei tempi nuovi e domina i secoli. E' una storia mirabile quella della Chiesa, prima, nella difesa di quanto poteva essere salvato, poi, nella riconquista e nell'integrazione dei barbari alla nuova civiltà. La Chiesa prende l'eredità dell'Impero, perchè l'Impero d'Oriente se ne dimostrò incapace. Al miracolo bizantino di una originale sintesi, d'immensa importanza storica, fra l'ellenismo la Romanità e l'Oriente, non aveva corrisposto un potere politico efficiente. L'Oriente, patria dei dottori, dei padri apostolici, dei grandi mistici, aveva ancora, sul piano religoso, grandi figure; ma l'Oriente era anche il terreno prediletto delle eresie, che si sovrapponevano a conflitti politici, economici e sociali. E già dai tempi di Giustiniano si profila nell'ambizione del Patriarca di Costantinopoli e nel Cesaro-papismo dell'imperatore quel contrasto tra Roma e Bisanzio, che maturerà lo scisma d'Oriente. La salvezza della civiltà sarà opera della forza di resistenza del papato e della Chiesa. Da questi secoli oscuri, da questa umanità barbarizzata e dolorante, la Chiesa farà uscire un primo abbozzo di società occidentale: il mondo carolingio, sintesi dello Stato con l'idea cristiana. La risurrezione dell'Impero d'Occidente, se per la Chiesa significava l'indipendenza di fronte a Bisanzio, aveva anche, come risultato un arresto del processo mortale di decadimento.

Ma questo primo tentativo, questa sintesi di romanità e germanesimo, era immatura: anche se battezzati i barbari rimanevan barbari.

E' uno spettacolo che sempre colpisce questo crollo verticale, questo fallimento di un'opera che sembrava destinata a durare. Al mezzo secolo di luce, che il genio di Carlo Magno aveva dato all'Europa, succedono 200 anni di sprofondamento nella notte più buia e un'agonia piena di sussulti violenti, sanguinosi.

Mentre Normanni, Saraceni e Ungari rinnovano incursioni, rapine, stragi, la Chiesa resta vittima del processo di feudalizzazione e, mentre la corona imperiale è oggetto di contesa tra i vari principi, la sede apostolica cade in balia delle fazioni e nelle mani di un *clan* di donne che ne dispongono a piacimento. Di fronte al decadimento spaventoso della morale e della civiltà, ben poco possono fare i papi effimeri, incapaci e qualche volta indegni. Potrà resistere la Chiesa in mezzo alle onde furiose? L'Europa è come una fortezza assediata, contro la quale irrompono sempre nuove orde; la prepotenza laica domina sulla simoniaca gerarchia ecclesiastica; gli spiriti sono terribilmente turbati dal terrore della violenza e della fame. Nell'oscurità dolorosa della fine del X secolo, la crisi sembrava mortale: tristezza e pessimismo occupano gli animi della moltitudine, resa insensibile alla carità dalla paura e dalle preoccupazioni materiali.

Mentre rinascono le eresie, la religione è materializzata e corrotta dalle superstizioni: i mali del tempo suscitano timori non nuovi, che ad alcuni spiriti potevano sembrare segni della fine.

Ma più vera della leggenda dell'anno mille, è vero il fatto che, nonostante le tenebre, la luce splendeva ancora attorno a Roma, anche se pallida. Nonostante le turpitudini e la sanguinosa violenza, nonostante l'esteriorità e convenzionalità religiosa, il mondo era cristiano. Il Cristianesimo, comunque mal compreso e male praticato, restava il dato più immediato della coscienza collettiva.

Già nel sec. X e, maggiormente, coll'avvicinarsi dell'XI, si nota qualcosa di nuovo, una fede più solida, un attaccamento maggiore e una più larga generosità verso la Chiesa. Se continua lo spettacolo di prelati incapaci e indegni, più frequenti sono le voci che invocano la riforma della Chiesa, la quale continua la sua opera missionaria e rafforza le sue strutture, coll'organizzazione parrocchiale, episcopale e monastica, cui presto si aggiungerà, con Niccolò II, quella dei cardinali ai quali sarà riservata la nomina del pontefice. Può riuscire sorprendente che, in tempi così tristi, siano sopravvissuti anche isolotti di vera cultura, di arte, e centri di formazione intellettuale ma, qua e là, nei conventi, si era continuato a copiar manoscritti, a tradurre opere latine. La produzione teologica è solo opera di commentatori e compilatori, i lavori giuridici non hanno originalità ma, appena le circostanze accennano a migliorare, l'attività riprende più intensa. E' sopratutto nell'arte che si rivela un travaglio che fa presentire l'alba, uno sforzo ricco di avvenire. Migliorano i costumi, i servi sono liberati, la violenza feudale sarà indirizzata a scopi di liberazione. I monaci di Cluny, testimoni di Dio, preparano l'azione dei papi pre-gregoriani.

La disgregazione era evitata, la Chiesa riprende il suo compito di forza d'ordine, aiutata, contro la prepotenza feudale, dalle nuove forze politiche che escono dal caos, dalle monarchie. Con l'esempio dei suoi Santi, con l'opera dei monaci e dei missionari, la Chiesa lotta per il trionfo di un ideale morale superiore, per la nascita di una vera società cristiana, per la restaurazione della gerarchia dei valori.

Lo spirito creativo, lo slancio rinnovatore del Cristianesimo non sarà più effimero, come ai tempi di Giustiniano e di Carlo Magno, esso diventerà una tendenza e un progresso che giungerà sino a noi.

Paziente come la storia, la Chiesa, insieme al sacro deposito affidatole da Cristo, attraverso la lunga notte ha salvato l'uomo e la civiltà, essa ha conservato e nutrito la speranza nella luce. Quando tutto congiurava contro la sua esistenza, essa ha resistito, ha mantenuto la fede nel trionfo del regno di Dio e, facendo dei barbari i soldati di Cristo, ha compiuto uno dei capolavori dell'umanità.

Le dolorose vicende e il dramma della Chiesa, durante questi secoli, che costituiscono una delle epoche più infelici negli annali della storia ecclesiastica, sono rievocati da **Daniel Rops** nel volume ora pubblicato: *L'Eglise des temps barbares*, che fa seguito a *L'Eglise des Apôtres et des Martyrs*. Quest'opera di vigorosa sintesi, che lo stile colorito e vigoroso dell'Autore rende di facile lettura, oltrecchè estremamente utile per meglio comprendere il passato e rettificare molti luoghi comuni, giova ad approfondire i problemi che, anche oggi, pone la presenza della Chiesa nel mondo. L'umanista, l'artista e il credente collaborano nello storico collocando personaggi e avvenimenti nel quadro culturale del tempo: nella storia Daniel Rops fa vedere il dramma dell'uomo; e la probità e imparzialità con cui egli, realisticamente, descrive eroismi e nefandezze, sono illuminate dalle prospettive soprannaturali della fede.

Ulisse Pucci

DANIEL ROPS: *L'Eglise des Temps Barbares - Les Grandes Etudes Historiques*. Librairie Arthème Fayard. Paris, 1950.

QUESTO È IL PROBLEMA

Può sembrare strano che, dovendosi occupare d'un libro da recensire, la nostra scelta sia caduta sopra un libro giallo: eppure in fondo, quanti libri illustri e ormai passati nella storia letteraria non sono, a considerare il canovaccio, che delle vicende da libro giallo. E l'elenco potrebbe cominciare da Dostoiewschi.

D'accordo, Crommelynck non è Dostoiewschi, e il suo libro « Questo è il problema », recentemente pubblicato da Bompiani, non è, tanto per dire, « I fratelli Karamazof ». Si tratta però di un libro abile, scritto da un uomo che sembra del mestiere ma che, pur obbedendo a tutte le regole del giallo, non dimentica di essere un letterato, e riesce così a mescolare a pagine di tensione e di ritmo quasi esterno certe sue pungentissime annotazioni e variazioni.

Il Crommelinck, veramente, è più noto come commediografo: « Caldo e freddo » e, soprattutto, « Le cocu magnifique », entrambe rappresentate anche in Italia, sono fra i testi più validi del teatro europeo di quest'anno, pur se bisogna chiedersi quanto essi debbano all'insegnamento del nostro Pirandello.

Sono richiami, del resto, che a volte sono nell'aria: sono piuttosto, per un verso, delle affinità elettive. Un poco di Pirandello, per esempio (e staremo per dire una specie di Pirandello operettistico) si trova anche in questo singolare romanzo. Un feroce e naturalmente sconosciuto assassino ammazza gratuitamente, quasi per puro amore dell'assassinio, sedici persone per sedici notti di seguito a Parigi. L'arma è sempre la stessa: le vittime non si conoscono tra loro, e non sono conosciute dall'assassino.

La città è in preda al panico: tutti coloro che devono svolgere vita notturna hanno paura a camminare la notte lungo i grandi boulevards deserti, l'opinione pubblica s'allarma e la polizia sembra perplessa.

Un ex attore, ora truccatore presso degli stabilimenti cinematografici, s'improvvisa poliziotto dilettante, per istinto e passione, e per realizzare così in un certo senso la propria personalità: prepara un suo piano per la cattura dell'assassino, si mette a disposizione della polizia che ne ascolta i suggerimenti.

Questo dell'attore è, per esempio, un personaggio azzeccatissimo, anche se troppo sovente scopre nel suo autore meno il romanziere che il commediografo. Si agita, si sbraccia, recita, sorride ed è serio con una grazia burattinesca e una vivacità straordinaria: ce lo figuravamo, leggendo il libro, come il Jules Berry di « Le jour se lève », un uomo che vive con le mani e per le mani, che recita per il gusto della recita e fa cadere la sua vera personalità in infiniti trabocchetti.

Poi... poi naturalmente c'è il colpo di scena: come in ogni libro giallo che si rispetti, l'assassino non è il personaggio sul quale abilmente l'autore ha lasciato sin da principio gravare i sospetti. Un giallo ha le sue regole, si capisce. E anche la recensione di un « giallo » ha le sue: sicchè non saremo noi a svelarvene il nome.

Ma saremmo tentati, francamente, a farlo, perchè, una volta venuta meno l'inevitabile curiosità del sapere « chi è », il lettore di queste note possa leggersi il libro con più calma, e con più gusto godersi la tipizzazione dei personaggi (l'amica del banchiere, lo sconsolato amante della ballerina, la patetica e tenera Lisa ultima vittima delle sedici...), le precise notazioni ambientali (gli stabilimenti cinematografici, la casa del banchiere, il palazzo dove vive lo studente, la Parigi notturna e deserta sotto la pioggia con i vigili che l'attraversano sulle loro lucide biciclette) la freschezza dei dialoghi e, soprattutto, quel tono di giuoco, di « divertissement » che l'autore pone nelle sue pagine, e che seppure spinto a volte sino a un'esasperazione un poco gratuita che cala il tono del libro (la lezione di Larose sulla « roulette »), distingue questo romanzo dalla media e corrente produzione della cosiddetta letteratura gialla, e gli dà un posto ben suo nell'annata letteraria di questo anno.

Michele Prisco

IL ROVESCIO DELL'AMERICA

DI GIUSEPPE PREZZOLINI

Cominciamo col ricordare che l'America non ha trovato mai buona stampa fra i suoi visitatori, d'ingegno o di mestiere, letterati. Andavano, specialmente gl'inglesi, da Dickens in poi, snocciolavano sequenze di letture a un pubblico convenzionalmente ammirato, ne incassavano i fortunati proventi, e, di ritorno, ti conciavano nel peggiore dei modi gl'ingenui benefattori.

Niente di strano. L'ammirazione dei volghi europei era di altra natura: matematica, o costituzionalistica. I letterati non trovavano di loro gusto il sublime delle immense estensioni, dei volumi prodigiosi di produzioni naturali e artificiali, delle loro vertiginose espressioni in valori di moneta. Nè più li pungeva quell'altro genere di meraviglia, fatta più di invidia che di stupore, che si radicava nelle delusioni degli esperimenti democratici della fine del secolo decimottavo. Falliti in Europa, ai loro amatori restava il conforto nostalgico della vista del paese, dove l'esperienza pareva collaudare, nel ritmo di una regolata evoluzione, la validità degli « immortali principii » ispiratori.

Entro quelle coordinate non poteva inquadrarsi che un *cliché;* e *clichés*, schemi, tipizzazioni, se appagano il bisogno di regolarità astratta di economisti e di teorici delle costituzioni, sono men che niente per la sensibilizzata curiosità di vita di artisti e di letterati. Il guaio è che, anche dentro quella vita, essi non frugavano con indulgente apertura di mente per la sua grettezza e ingenuità e rozzezza. Tutt'altro. Si sentivano artefici e profeti di uno stile assai più raffinato e complesso, e stimavano quella incoata civiltà meno che le commoventi manifestazioni dei superstiti rusticani del vecchio mondo e dei primitivi del nuovo.

La colpa, in queste cose, non è di nessuno. Ma la civiltà americana, sotto questi profili, era e, a quanto dicono, rimane una contraddizione. Il senso dell'armonia, che riassume, per certi riguardi, tutta la nostra educazione plurimillenaria, non ammette che si sia, da un lato, supercivili, organizzatissimi, razionalizzati e motorizzati, e, dall'altro, puerili, ineleganti, e crudeli.

Questo si avverte e premette perchè non sembri scandaloso il piglio del recente libro di Prezzolini, che, collezionando autentiche istantanee della vita degli Stati, pare si sia dilettato di riprenderne i lati meschini, e torbidi, e sconclusionati.

Innanzi tutto, Prezzolini non l'ha fatto apposta. In mezzo secolo di larga scrittura, egli si è fatta la fama, invece, di strenuo valorizzatore del valorizzabile, dovunque gli sia accaduto di trovarne. Un suo gusto, naturalmente, da persona intelligente, per la demolizione del convenzionale non lo ha mai abbandonato. Ma, a conti fatti, il suo stile è stato sempre più compiacente che rabbioso.

Queste caratteristiche di metodo non vengono smentite da questa nuova raccolta. La colpa delle meschinità e delle brutture, che vi sfilano dentro, è proprio, e tutta, dell'America, che, a quanto pare, ne abbonda.

Il libro non è, si è detto, intenzionale. E' venuto fuori da un'incombenza straordinaria, di *reportage* generale, piovuta addosso a Prezzolini, all'improvviso, quando consuetudine di anni lo avevano allontanato definitivamente anche dalla speranza di un simile mestiere, e mentre l'ingenuo — o troppo scaltro? — direttore di quotidiano romano non gli metteva a disposizione nemmeno i più elementari strumenti e mezzi di informazione. Allora, Prezzolini ha fatto quello, che più gli è sempre piaciuto fare: ricamare, *en marge*, certi suoi segni di matita, arguti ed espressivi. Come corrispondente, se ben ricordiamo, egli arrivava sempre a cose fatte e ad eco consumate. La nostra meraviglia di allora, oggi, non ha più senso. Comprendiamo meglio e definitivamente che cosa egli volesse fare.

Chi conosce troppo l'America, per vista o per lettura, può darsi che trovi spesso pleonastiche le istantanee di Prezzolini. Ma anche costui, man mano che andrà avanti nella lettura, resterà preso e divertito. Perchè Prezzolini non si impanca a sociologo, non trae potentissime e definitivissime illazioni, non annoia, insomma, con il partito preso di una dottrina o di una propaganda. Si contenta di sbozzettare la sua materia, di metterla in una certa luce, e di lasciare, se pure ce n'è bisogno, le conclusioni al lettore.

La materia è tanto varia, quanto varia la problematica — parola. qui, un po' solenne e quasi fuor di luogo — della vita passata alla sua lente di osservatore lievemente scanzonato. Certi temi e luoghi lo appassionano, naturalmente, di più: la « leggenda e realtà » degli italo-americani. la scuola americana, che è quell'America, che da anni, egli vive più direttamente, l'òsmosi culturale, di qua e di là, tra Italia e America, lo sviluppo del Cattolicesimo negli Stati, e il suo accresciuto prestigio negli anni della guerra e del primo dopoguerra.

Il libro ha un curioso complemento, quasi un fuordiopera, nelle sue illustrazioni, rappresentative, per lo più, della miseria, — e della sconcezza, che in essa pullula —, che fanno il deprecabile rovescio di quel sublime matematico e costituzionalistico, che non convince eccessivamente la scaltrita umanità di Prezzolini. Qui non si tratta più di « pantofole ». Sono troppe le ciabatte e le vesti in disordine; e ci sorge il dubbio che il titolo dato da Prezzolini al suo libro non voglia essere che un ulteriore eufemismo. A meno che, attribuendo le « pantofole » a se stesso, egli non abbia voluto darci un'innocua lezione di letteraria umiltà.

Pompeo Falcone

GIUSEPPE PREZZOLINI: *America in pantofole, Un impero senza imperialisti, Ragguagli intorno alla trasformazione degli Stati Uniti dopo le guerre mondiali*, Firenze, Vallecchi editore, 1950 in 16°, pp. 447. L. 800.

ATTIVITÀ DELLA « DANTE »

● Documentari culturali sul Masaccio e su Piero della Francesca sono stati programmati ad Amsterdam con un commento del prof. W. S. Van Thienen.

● A Basilea il coro dei cantori veronesi ha eseguito un concerto di musiche polifoniche italiane antiche e moderne, diretto da Pina Agostini Bitelli.

● Una conferenza con proiezioni su « Velasquez e Caravaggio » è stata tenuta a Copenaghen dal dott. Giuseppe Galassi.

● Nella città di Gerusalemme l'ing. dott. Fidia Piattelli, membro del Comitato di Tel Aviv, ha tenuto una conferenza su « Leonardo da Vinci e il volo ».

Nella stessa città, sotto la direzione del dott. Alexander Gross, si sono iniziati i corsi di lingua italiana istituiti dal Comitato.

● Dopo un accurato lavoro di preparazione sono stati inaugurati a Parigi i corsi di lingua italiana promossi dal Comitato locale.

● A Rotterdam il dott. Enrico Morpurgo ha parlato su « L'arte e il tempo » illustrando il tema con interessanti proiezioni. Il prof. Ugo Gallo ha invece tenuto una conferenza sul teatro italiano moderno.

● Oltre 600 allievi frequentano la scuola elementare « Dante Alighieri » della città di Rosario. La scuola comprende sei classi, più un giardino d'infanzia e un doposcuola. Lo stesso Comitato ha istituito nel vicino villaggio di Juan Ortiz un doposcuola con tre classi elementari, che sono frequentate da 61 iscritti.

A Rosario, recentemente, il professore dott. Manfredo Tognocchi ha commemorato Giuseppe Giusti nel primo centenario della morte con una conferenza su « L'uomo e il poeta ».

● Presso il Comitato dell'Aquila sono state tenute le seguenti conferenze: prof. Giuseppe Dall'Olio « Umanità e santità di padre Cristoforo »; prof. Francesco Ricciardi « La Commedia Umana di Onoré de Balzac »; padre Ugolino da Bagno « Il canto 1° del Purgatorio e il Giubileo »; prof. Alfredo Luciani « Fronde d'ulivo ».

● Corsi di lingue straniere per tutti coloro che aspirano ad emigrare sono stati istituiti dal Comitato di Novara. Al termine dei corsi agli allievi, che hanno superato con buon esito gli esami, vengono rilasciati certificati di frequenza e libri in dono adatti alla materia.

● A Rimini è stata inaugurata una mostra del pittore Demos Bonini che ha esposto 20 delle sue opere migliori.

● Conferenze su Leopardi e sulla poesia di Eugenio Montale sono state tenute a Recanati nel corso di due manifestazioni artistiche dai proff. Vitaliano Settembrini e Umberto Magrini.

● Una interessante conferenza sull'emigrazione italiana in Argentina è stata tenuta a Roma, in Palazzo Firenze, dal dott. Dionisio Petriella, presidente del Comitato di Buenos Aires.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

UMANESIMO E COMUNISMO

Un singolare accostamento, e per verità non privo di originale novità, ci presenta M. F. Sciacca nel suo scritto recente « Condizione sociale della scuola umanistica », apparso sul « Notiziario della Scuola e della Cultura » del 15 corrente; dice lo Sciacca concludendo un suo ragionamento dal quale poi rileveremo l'impostazione: « *Noi, senza rendercene abbastanza conto, continuando a far del liceo una scuola di popolo o di massa, educhiamo al comunismo anche quei giovani che provengono da famiglie che lo abborriscono e rischiamo di preparare la vera generazione comunista* ».

Non avevo mai pensato che il liceo classico attuale potesse essere una scuola cui fosse riservato un tale compito; nè forse lo avrebbero pensato mai gli stessi militanti comunisti che, in genere, fanno del liceo classico il bersaglio dei loro strali antiborghesi e anticapitalistici quando sostengono e difendono le scuole di massa, per i più giovani, le scuole di specializzazione tecnica e professionale per gli adolescenti e i giovani.

Il ragionamento dello Sciacca, dunque, che merita la più attenta considerazione, è a un dipresso il seguente: una volta la scuola umanistica fu la scuola di *élites*: *élite* borghese, se si vuole proprio, ma di gente comunque la cui condizione sociale permetteva di stabilire un rapporto fra « ideale umanistico » e determinate abitudini di vita quotidiana; l'ideale umanistico è, si sa, un ideale aristocratico, pieno di fascino e di attrazione per se stesso, in quanto è amore disinteressato del bello e del vero, è nobile partecipazione ad una forma di attività intellettuale, di *otium* che si conforma in elevate aspirazioni a forme di vita le quali traducano in atto questi stessi ideali; invece dopo che le *masse* entrarono, col crescendo quasi geometrico che si conosce, nel liceo classico, nella scuola di umanità, le cose mutarono profondamente. Si modificò si la struttura sociale della scuola, ma a tutto svantaggio e della scuola e dei suoi frequentanti. I « proletari », i « capite censi » entrarono in folla nella antica scuola umanistica, ma solo per immiserirne l'autentica aristocraticità; l'*élite* scomparve, sopraffatta dal numero; l'amore per lo studio disinteressato si trasformò nella corsa al titolo che assicurava una professione e una rendita, sia pure sempre più mediocre; e soprattutto, e qui è veramente il nocciolo della questione come la imposta lo Sciacca, molti di questi giovani, provenienti da ceti economicamente mediocri o addirittura poveri, *impararono ad odiare un ideale di vita quale l'umanistico, che si affermava come l'antitesi stessa della loro condizione sociale;* impararono ad odiare insomma queste raffinate forme di vita e di novità spirituale e spesso anche materiale che l'ideale umanistico suggerisce e che sono il contrasto stridente con la grama giornata quotidiana di uno studente costretto da un lato a sentire questi ideali, dall'altro a vivere nella miseria della limitazione, della rinunzia, della prigionia economica e dall'inferiorità sociale.

Fin qui dunque ho cercato di riportare il più fedelmente possibile le opinioni illustrate dallo Sciacca; ma il discorso merita una discussione più esauriente; e comunque non posso nascondere che non condivido, in parte almeno, le idee sostenute nell'articolo citato e riassunto.

Certo l'*ideale umanistico* è un meraviglioso ideale; e la concezione di vita in cui esso si traduce è altrettanto suggestiva ed intensa: esso presuppone una ricerca, uno studio, una cultura insomma disinteressata; presuppone anche un ordinamento in cui sia ammesso che possano esservi persone in grado di accedere a queste forme disinteressate di sapere, in quanto l'assillo economico è stato, per loro, eliminato. Ma oggi le strutture sociali consentono questa forma di attività intellettuale? Le strutture sociali odierne non danno a nessuno, o a ben pochi certo, la possibilità di realizzare questo ideale di *otium* chiudendosi nella *eburnea turris, despicere unde queas alios, passimque vagantes*: siamo nell'epoca di una civiltà di masse; e a mio modo di vedere sta proprio qui il problema e il dramma della nostra scuola: e cioè nel non aver saputo affrontare e risolvere (e forse nemmeno sentire in molti casi) il problema di una trasformazione dell'ideale umanistico antico in un ideale umanistico nuovo, moderno; per intenderci meglio, il passaggio dall'ideale umanistico dell'individuo all'ideale umanistico della collettività. Non potrà negare lo Sciacca che quell'« humanitas » di cui egli parla con tanta convinzione sia soprattutto un ideale individualistico: nè che l'*uomo del rinascimento* nel quale tale ideale si incarnò, e non sempre nelle forme più veramente umane, rappresenti l'esaltazione quasi esclusiva dell'io, dell'individuo, della persona; è in fondo un ideale asociale e spesso antisociale. Sono d'accordo che questo ideale oggi non ci sia più: ed è bene, secondo me, che esso sia crollato e crollato definitivamente; è bene che, il liceo classico, l'antico ideale umanistico rappresenti un motivo critico piuttosto che un ideale di vita al quale conformarsi; è bene che le nuove classi sociali siano entrate in massa in questo e negli altri tipi di scuola aristocratica, scompaginandone le vetuste e stantie strutture accademiche e portandovi il soffio nuovo della loro povertà, la loro sete di conoscere; e che il loro desiderio, di assurgere alla conquista della cultura e del sapere, rimasto sogno inappagato nelle faticanti generazioni che li precedettero, sia incarnato nella reale conquista di questi mondi, a cui solo la ristretta categoria dei fortunati di ingegno o di censo poteva accedere un tempo.

Bisogna però, nello stesso tempo, dare come scontato che il « limite » loro e della scuola che li accoglie è proprio in questa incapacità di uscire dall'ideale vecchio, di presentare *altro* uomo che quello umanistico, liberale, ozioso nel senso migliore, distante e distaccato dalle cose, lievemente scettico verso gli uomini e le istituzioni; incarnando invece il nuovo ideale umanistico che vivifichi la civiltà dei falansteri, delle fabbriche, dei grattacieli con uno spirito nuovo.

Io penso sinceramente che la scuola classica, la scuola scientifica, le scuole tecniche debbano proprio essere le scuole apportatrici di questo ideale nuovo, di questo nuovo concetto di *humanitas*: non vado a vedere se si tratti di umanesimi tecnici o scientifici o moderni o che altro si voglia dire. Intendo precisare invece che la nostra civiltà sarà « nuova » nel suo contenuto e nel suo spirito in quanto si animi all'ideale di una giustizia sociale, in quanto realizzi il pensiero integrale del cristianesimo e non in quanto accetti un mondo che a pochi individui fortunati riserva il diritto di *contemplare*, procedendo nella serenità dell'*otium*, avvolti in una nube di atarassia, lungo il sentiero disseminato delle fatiche, del dolore, del pianto e della miseria delle masse e delle generazioni.

Sono, è vero, due ideali in netto contrasto: ma perchè il liceo classico dovrebbe essere ancora il ricettacolo del primo e non l'anticipatore del secondo?

Perchè all'ideale dell'« humanitas individuale » non deve subentrare quello dell'« humanitas sociale »; per cui la povertà, la miseria e la mancanza di una ascendenza intellettuale e di una tradizione familiare di cultura non sono elementi negativi ma positivi stimoli a realizzare una più compiuta e più umana sintesi di valori?

Sono invece d'accordo con lo Sciacca in questo: che fino a tanto che noi presenteremo ai giovani quell'*ideale umanistico* che si diceva, solo come miraggio, come punto di arrivo, come presupposto necessario insomma noi creeremo in loro una frattura vera, profonda, insanabile: creeremo i ribelli. Ma in questi ribelli distinguiamo quelli che sono tali per amore e sete di giustizia da quelli che lo sono per l'aspirazione volgare all'*édoné* e al guadagno. Non ho paura dei primi: ho timore dei secondi. Ma, mi dica onestamente il prof. Sciacca, noi non stiamo facendo tutto il possibile per creare i secondi? E per colpa nostra, per la mancata adeguazione della scuola al suo compito, non per colpa loro o della loro povertà!

Ho conosciuto, tempo fa e visitato scuole di negri, in America: questi esseri, un tempo considerati come sottospecie umana al contatto con la cultura, hanno rivelato tesori di *humanitas*: vogliamo negare ai nostri figli dei poveri e dei proletari di oggi e di ieri, per il solo fatto che i loro padri non hanno avuto modo e tempo onde affinarsi al contatto della cultura, la possibilità di darci domani altrettanti tesori di *humanitas* e di *comprensione*? Di vivere ideali umani, anche se non umanistici?

Non lo credo.

Giovanni Gozzer

Vecellio - Degli abiti antichi

BORSE DI STUDIO

Borse di studio per la Gran Bretagna offerte dal British Council per l'anno accademico 1951-52.

1. — E' bandito un concorso per le borse di studio offerte dal British Council a giovani studiosi italiani che intendono compiere studi di perfezionamento in Gran Bretagna durante l'anno accademico 1951-52. Le borse di studio da assegnarsi saranno almeno 12, e ad esse potranno aggiungersi alcune borse minori per un soggiorno in Gran Bretagna di durata non eccedente 6 mesi.

2. — Il concorso è inteso specialmente per uomini e donne che abbiano già conseguito la laurea o altro titolo equivalente. Sarà data preferenza ai candidati tra i 25 e i 35 anni di età.

3. — Tali borse avranno, normalmente, la durata di un anno accademico di dieci mesi (dal 1° ottobre al 31 luglio) e dovranno coprire tutte le spese inerenti al mantenimento ed agli studi dei borsisti, vale a dire le spese di viaggio di andata e di ritorno dalla Gran Bretagna, le tasse universitarie, le spese di alloggio e vitto e le spese per viaggi autorizzati nell'interno della Gran Bretagna, nonchè la cifra di dieci sterline l'anno per libri od altro materiale di studio. La sovvenzione per vitto e alloggio varia dalle 25 alle 35 sterline al mese in relazione ai titoli del borsista e al luogo di residenza.

4. — Saranno prese in considerazione solo le domande di quei candidati che abbiano una conoscenza completa della lingua inglese. Tale condizione si riferisce specialmente ai medici, poichè la natura del loro lavoro in Gran Bretagna implicherà conversazioni con malati.

5. — *Regolamento*:

a) I borsisti debbono trascorrere in Gran Bretagna l'intero periodo di tempo al quale si riferisce la borsa di studio, e ritornare in patria alla scadenza di tale periodo;

b) durante il periodo di validità della borsa nessun borsista potrà prestare la propria opera a favore delle rappresentanze diplomatiche del proprio paese in Gran Bretagna, nè potrà accettare un impiego remunerativo se non con il permesso del British Council;

c) il borsista deve seguire i corsi di studio predisposti dal British Council, e rispettare i regolamenti dell'Università o dell'Istituto presso cui si troverà;

d) i borsisti non potranno farsi accompagnare in Gran Bretagna dalla moglie o da altri membri della famiglia.

6. — *Norme relative alle domande.*

Nella domanda, in carta da bollo da L. 32, dovranno essere indicati: nome, cognome, paternità, maternità, data e luogo di nascita e domicilio del richiedente.

La domanda *dovrà anche essere ripetuta* su un apposito modulo da richiedersi presso: la sede del British Council (Palazzo Del Drago - Via IV Fontane 20, Roma) oppure agli Istituti Britannici di Milano, Torino, Firenze e ai Centri del British Council di Venezia, Napoli, Bologna.

e) una copia del certificato di nascita, su carta legale;

f) certificato di cittadinanza italiana, su carta legale.

7. — Le domande dovranno essere presentate al Ministero degli Affari Esteri - D.G.R.C. - Ufficio 2 - Palazzo Firenze - Piazza Firenze 27, Roma, al quale dovranno pervenire prima delle ore 18 del 1° dicembre. Qualora non fosse possibile presentare i certificati (*d*), (*e*), (*f*), insieme alle domande, questi potranno essere inoltrati più tardi; ma è indispensabile che le domande stesse vengano presentate nel termine stabilito, corredato dei documenti (*a*), (*b*), (*c*).

Per ulteriori informazioni rivolgersi oltre che al Ministero degli Affari Esteri, al British Council, Palazzo del Drago, Via IV Fontane 20, Roma, oppure agli Istituti Britannici (Milano, Torino, Firenze) o ai Centri del British Council (Venezia, Napoli, Bologna).

PERCHÈ GLI ITALIANI
NON SANNO LA GEOGRAFIA

L'articolo limpido e vivace che Giovanni Gozzer ha pubblicato in *Idea* per dimostrare che «Gli italiani non sanno la geografia » è uno degli scritti più acuti che su cotesto penoso argomento siano venuti fuori negli ultimi anni. L'analisi è senza dubbio esauriente e pone efficacemente in risalto da un lato la pressochè assoluta ignoranza, anche nelle persone di media cultura, delle nozioni perfino elementari di geografia, e dall'altro lato il gravissimo stato di disagio in cui l'insegnamento delle discipline geografiche versa nelle scuole secondarie italiane. E poichè egli rileva che soprattutto da tale stato di disagio dipende l'ignoranza geografica della nazione, riafferma la necessità di affidare l'insegnamento della geografia a professori preparati e capaci, e di istituire, almeno nelle scuole con un certo numero di corsi, vere e proprie cattedre di geografia, da assegnare a docenti che sappiano la materia, e sentano, così, la passione di insegnarla, « vengano essi dalle lauree scientifiche o da quelle letterarie ».

Se non che, il problema non è tutto qui. L'indagine va spinta un po' più oltre. Che gl'italiani non sanno la geografia è una incontestabile verità. Che la conoscano poco anche molti di coloro ai quali è affidato il compito di insegnarla sia nelle scuole elementari che nelle scuole secondarie è un fatto altrettanto evidente e indiscutibile. Bisogna, però, risalire alla radice prima del male, per cercare di arginare le conseguenze. Si troverà allora che la causa fondamentale dell'ignoranza della geografia in Italia sta nel fatto che nelle scuole in cui si plasma la cultura soda e profonda di tanta parte della nostra gioventù studiosa — vale a dire nei Licei e negli Istituti magistrali — l'insegnamento della geografia manca quasi del tutto. Apparentemente nell'elenco delle discipline d'insegnamento, la geografia figura anche in queste scuole, ma è una lustra: vi figura come complesso di nozioni che presuppongono necessariamente uno studio razionale e organico delle condizioni fisiche ed umane dei singoli paesi della Terra, studio che in tali scuole non esiste. Il Gozzer ha ben ragione di lamentare che da noi della geografia la scuola lascia soltanto il ricordo di serie di nomi di luoghi e di prodotti, e che nessuno, invece, conosce, come egli esattamente dice, la geografia vera e propria, e cioè lo strumento di cultura più idoneo a far intendere, attraverso l'indagine sulle forme fisiche dei vari paesi della Terra e sulle genti che li abitano e sui campi svariatissimi della loro attività, le ragioni della maggiore o minore floridezza economica e sociale degli Stati. Solo la geografia è in grado di fornire gli elementi e le sintesi per abbracciare, in concezione unitaria, attraverso la genesi lo sviluppo e la distribuzione spaziale dei fatti naturali e umani, gli aspetti dei grandi conflitti economici politici e sociali che agitano il mondo attuale. La verità è che di tale Geografia l'insegnamento, meno che negli Istituti Tecnici, manca del tutto nella scuola secondaria italiana. Da noi, la geografia appare quasi esclusivamente nei programmi della scuola media inferiore; e naturalmente vi figura, per il grado della scuola e per l'età degli alunni, con carattere elementare e largamente informativo. Ma della suddetta geografia « vera e propria », con lo studio razionale dei singoli paesi della Terra a partire dall'Italia, nessuna traccia si trova nei nostri Licei Classici e Scientifici e nei nostri Istituti Magistrali, nelle scuole, cioè, dalle quali proviene in Italia la massima parte delle persone di cultura e della classe dirigente. Nessuna meraviglia, quindi, che gli italiani non sappiano la geografia! che ignorino perfino le condizioni fisiche e antropiche e le possibilità economiche della stessa Italia! Nessuna meraviglia, dal momento che la nostra Scuola non si preoccupa di fornire a chi la frequenta il possesso di tali nozioni.

Sta in questa deficienza il motivo fondamentale della crisi della geografia nel nostro paese. E derivano quasi tutte da essa le tante altre cause che vengono prospettate e che contribuiscono indubbiamente ad acuirla. La stessa scarsa conoscenza della materia da parte di coloro che la insegnano trae evidentemente le sue origini dal fatto che anche i docenti delle scuole elementari e delle scuole secondarie provengono, rispettivamente, dagli Istituti Magistrali e dai Licei Classici. Ben si fa, quindi, a reclamare che l'insegnamento universitario di questa disciplina venga intensificato, che nelle scuole di ogni grado vengano promossi cicli di conferenze per mettere in evidenza l'importanza e far rilevare l'attrattiva che la consapevole visione dei paesaggi della Terra esercita sulla fantasia e sulle menti dei ragazzi e dei giovani, che vengano le nostre scuole riccamente dotate di carte, plastici, apparecchi di proiezione e cinematografici e di tutti quei mezzi tecnici di cui oggi le scuole di ogni paese civile sono largamente fornite. Ben si fa a richiedere una grande severità nella selezione del personale chiamato ad insegnare la geografia; a suggerire, come fa anche il Gozzer, in tutti i casi in cui è possibile, l'istituzione della cattedra con professore specializzato. Nessuno mette in dubbio la necessità che vengano adottati questi e altri provvedimenti che valgano, direttamente e indirettamente, a modificare l'attuale tristissimo stato di cose. Ma la soluzione logica, radicale del problema non può evidentemente esser data che dall'introduzione nelle nostre scuole secondarie superiori di un corso organico della materia geografica, di tutta la materia geografica, di un corso che contempli prima di ogni altra cosa lo studio della geografia dell'Italia. Dovrebbe una buona volta esser colmata cotesta gravissima lacuna della Scuola italiana, a causa della quale la massima parte degl'Italiani ignora le condizioni fisiche umane ed economiche del proprio paese!

A questo punto, intanto, vien fatto di domandarsi: ma è possibile, in tempi in cui da più parti s'insiste nella necessità di sfrondare i programmi scolastici, introdurre negl'istituti medi di grado superiore lo studio di nozioni che, per quanto indispensabili, costituirebbero sempre un ulteriore bagaglio di conoscenze e richiederebbero un aumento nel numero complessivo delle ore settimanali di lezioni? E la risposta è, senz'altro, affermativa, perchè in sostanza più che di istituire un nuovo corso di studi, si tratterebbe di riordinarne uno attualmente monco, disorganico e inefficace: si tratterebbe, quindi, di utilizzare, con opportuni accorgimenti, l'orario oggi assegnato alla geografia nei Ginnasi Superiori-Licei e negli Istituti Magistrali per dare alla materia di studio un indirizzo razionale e uno svolgimento integrale. Ciò richiederebbe, però, che nella elaborazione dei programmi non si ritenesse superflua la cooperazione dei geografi, di quei geografi soprattutto che alla competenza specifica aggiungono la conoscenza della scuola secondaria italiana. Se, per citare un esempio, ai suggerimenti di un geografo si fosse ricorso nella elaborazione degli ultimi programmi degli Istituti Magistrali, una parte degl'inconvenienti che lamentiamo sarebbe stata di già eliminata.

Con quegli ordinamenti, infatti, mentre veniva negli Istituti Magistrali ripristinato, con l'istituzione di una cattedra di storia e geografia, lo studio dei vari paesi della Terra, si articolavano programmi la cui formulazione tradiva visibilmente la scarsa conoscenza dei compiti e del contenuto medesimo della scienza geografica. Errori cotesti che è necessario evitare sin dall'inizio, data la enorme difficoltà di rimuoverli in corso di attuazione, com'è limpidamente dimostrato dal fatto che, ad onta della generale condanna dei suddetti programmi, fino ad oggi non è stato possibile ottenere che venissero sostituiti.

E', pertanto, da augurarsi che, data la gravità della crisi della geografia nel nostro paese, in questo momento in cui sono in preparazione gli ordinamenti per la riforma della scuola secondaria, si abbia ben presente che i danni dell'ignoranza geografica non si limitano alla sola sfera della cultura, ma investono tutti i campi della vita del paese: l'Italia ne ha subito più volte nella sua storia recente le dolorose conseguenze!

Carmelo Colamonico

Vecellio - Degli abiti antichi

ORTEGA Y GÂSSET
CRITICO DI VELAZQUEZ

Appaiono ora riunite in libro queste preziosissime carte, la cui cronologia di composizione è indicata o lasciata intendere nelle due note introduttive dallo stesso Ortega. Il capitolo intitolato « Velazquez » fu composto nel '43 per incitamento dell'editore Iris-Verlag di Berna, che desiderava accompagnare ad alcune introduzioni di opere di Velazquez il parere di « un hombre algo meditabundo... sobre un asunto de que profesionalmente no entiende ». Gli studi su Goya furono concepiti successivamente durante una infermità dello scrittore, dandogli tregua l'urgenza di altri problemi.

Due soste dunque di elaborazione strettamente filosofica, o meglio due ardite escursioni di un agilissimo pensatore nelle regioni dei fenomeni pittorici, così come altre volte gli era incorso nel campo dell'arte in genere, da « Tres cuadros del Vino » a « Musicalia », La Deshumanizacion del arte », « El punto de vista en las artes », « El arte en presente y en preterito » eccetera.

Quantunque nella pubblicazione, per evidenti ragioni di chiarezza metodologica, il capitolo « La reviviscentia de los cuadros » preceda, lo scrittore ci avverte che esso fu scritto successivamente a « Velazquez ». Gli altri capitoli sullo stesso pittore hanno valore documentario o di veloce nota giornalistica.

Osservando come l'Ortega ha proceduto dinanzi ai due temi fornitigli dalle circostanze, avremo la conferma dell'analogo procedimento seguito dalla storia dell'arte, dagli inizi all'attuale fase. In altre parole: questa congerie di carte così dissimili come genere letterario, compilate e raccolte da un uomo di genio, rappresenta le tappe attraverso le quali la storia dell'arte è passata, e le forme tra le quali ondeggia in quest'epoca di specializzazioni e analisi, in cui non mancano generalizzazioni e sintesi.

Ed ecco come l'Ortega ha proceduto in « Velazquez »: dapprima la cronaca, le date, l'erudizione; indi la storia, le cause, la cultura. Qui il pensatore ha l'intuizione di verità che il cronista forniva inconsciamente e lo storico comprova: « podemos reducir los componentes de toda vida humana a tres grandes factores: vocación, circunstancia y azar » (p. 68), « La vocación de Velazquez se compone de dos resortes, la aspiración artistica y la aspiracóin nobiliaria y he aqui que ambas quedan satisfechas sin lucha, sin contienda... Nada potia incitarle a oprimir su circunstancia (p. 76), « fué... el puro azar rapresentado por el cambio de Rey y la exaltación del Conde-Duque de Olivares » (p. 71).

Dal gioco del tre fattori: vocazione, circostanza e caso, la vita di Velazquez risulta priva di tensione vitale, distante da tutto, e perciò dalle sue proprie creazioni, che vengono quasi sempre lasciate senza finire. Giunto dalla biografia al quadro, l'Ortega inizia l'indagine diretta sull'opera d'arte. Dai dipinti dell'adolescenza, i caratteristici « bodegones », in cui abbandona la bellezza formalista fin allora procurata nella pittura, ai quadri mitologici, in cui il mito è un « motivo » per raggruppare figure in una situazione reale, Velazquez è il ritrattista di un determinato istante: « Este hombre retrata el hombre, y el cántaro, retrata la forma, retrata la actitud, retrata el acontecimiento, esto es, el instante » (p. 105).

In « La reviviscentia de los cuadros » l'Ortega perviene all'enunciazione di un nuovo metodo: per interpretare secondo il suo preciso e unico significato l'opera d'arte (in questo caso la pittorica, e perciò l'ermetica per eccellenza, in quanto si esprime per mezzo di muti segni) bisogna « retroceder a ver el pintor pintando, y, en la huella, resucitar el paso » (p. 23). Stabilite lue leggi, « la ley de deficentia » e « la ley de exuberancia », imperanti su ogni manifestazione artistica, che perciò risulta diversa, in difetto o in eccesso, dal suo vero intendimento, l'inadeguamento tra pensiero ed espressione si basa su un sottosuolo di presupposti comuni a una determinata epoca. Da ciò la necessità, per interpretare l'opera, di ricorrere alla storia, e, per spiegare lo stile, di conoscere come l'artista ha considerato il suo ufficio.

Fervenuto a questa fondamentale scoperta circa la vita degli stili, ossia riconosciuto come effetto quanto era stato scambiato per causa, l'Ortega si chiede come abbiano potuto gli storici dell'arte occuparsi degli stili senza considerare come i « pintores... tomaron su oficio » (p. 31). Questa ci sembra forse l'unica domanda ingenua della geniale investigazione, in cui le domande abbondano con il preciso scopo di porre problemi e di risolverli metodicamente.

Ed ecco giunto il momento di lumeggiare il parallelismo Ortega-Storia dell'arte sopra accennato. Abbiamo visto come l'Ortega ha proceduto nella sua rapida indagine: ha accumulato notizie, le ha vagliate al lume della intuizione e della ragione, e ne ha tratto e ordinato dei principi, al lume dei quali potrà ora indagare con più acutezza e profondità la vita degli stili. Ebbene, questa brevissima ellisse è il modello dell'altra, svoltasi nel giro di poche generazioni da parte della Storia dell'arte, che solo oggi, e non prima, inevitabilmente, perviene dal mero apporto di materiale da parte degli specialisti a intenti organici di sistemazione dei suoi principi e della critica d'arte.

La domanda dunque, posta dall'Ortega, di come gli storici d'arte abbiano potuto analizzare la « cosa » e non il « drama humano » (sono questi vocaboli della terminologia filosofica orteghiana, che non ricorrono nel libro, ma ben si prestano alle idee espressevi) risulta candida, tanto più che lo stesso Ortega ha sempre ribadito nelle sue opere la molteplicità dei punti di vista che gli consentiva vedute nuove e diverse, e anche qui, nella nota introduttiva, fa presente che « Ni estas paginas... pretenden emular a los historiadores del arte, si no mas bien lo contrario colaborar desde lejos con ellos, ofreciendoles vistas tomadas bajo angulos que no son los acostumbrados en su ciencia » (p. 13).

In verità i punti dai quali guarda lo Ortega sono molti e successivi, sì da consentirgli analitiche vedute di primo piano e sintetiche riprese totali. Così, oltre a scorgere la figura di Velazquez come risultato del dramma vocazione-circostanza-caso, ricostruisce l'atmosfera dell'epoca col presentarci, senza intervento di alcun commento, una serie di testi « De la Espana alucinante y alucinada en tiempo de Velazquez ». Non solo: in una rapida ricostruzione della pittura europea anteriore al 1800 egli inquadra la relazione pittura italiana-pittura spagnuola nella veduta generale del processo pittorico.

I tre brevi studi su Goya sono posteriori di alcuni anni a quelli su Velazquez. In « Goya distante de sus temas » l'Ortega, giovandosi del formulato metodo della « Reviviscentia de los cuadros » scopre in Goya l'opposto di quanto si era finora veduto, ossia lo artefice e non l'appassionato, l'esperto di ogni segreto tecnico e non il portavoce di una pittura intesa come genialità.

In « Goya y lo popular » il punto di vista è concentrato sull'atteggiamento generale degli spagnoli dinanzi al popolare alla fine del XVIII secolo. Anche qui il fatto estetico è imprescindibile dal fatto storico, in quanto la opera di Goya, a partire da un dato periodo, coincidente con la sua entrata nel mondo delle duchesse e degli « ilustrados », cambia di contenuto e di valore artistico.

In « Retratos » la veduta è sinteticamente allungata su tutto lo svolgimento della pittura che, da Giotto in poi, pretende emulare la scultura, e solo con Goya arriva alla mera apparizione bidimensionale. L'Ortega termina questa raccolta di luminose idee agganciando il rapporto Velazques-Goya come preannuncio all'impressionismo, lasciandoci forse sperare altri tesori di vedute sulla pittura dei successivi secoli.

Mariella La Raja

José Ortega y Gâsset: *Paples sobre Velazquez y Goya*, « Revista de Occidente », Madrid, 1950.

ANGIOLETTI CRITICO

(Continuazione della pag. 2)

che non abbia il coraggio di esaminare l'opera come a sè stante, con freddezza e discrezione; che non osi adoperare frasi ed espressioni correnti per definire uno scrittore; costui non è un vero critico. Perchè un vero critico deve rimanere l'interprete necessario dell'opera d'arte. Egli soltanto la può capire, la può giudicare, può scoprire la sua originalità; egli soltanto, non il pubblico, ha l'intuito e l'esperienza adatti allo scopo. Ed egli soltanto può allo stesso autore indicare i punti deboli o stanchi, le pagine felici, l'arte raggiunta (pag. 46).

Quanti critici militanti, ahimè non più giovani, ma che sono ancora i giovani di allora, hanno almeno adesso capito questo? E quanti, i giovanissimi d'oggi?

Tempo fa, parlando con Angioletti, a caccia di novità, gli chiesi del suo lavoro. Dopo la fortunata *Memoria* (che non volle essere *romanzo* per l'A., ma lo fu, invece, per l'editore) egli sta ora scrivendo della figura d'un Giobbe moderno, di cui alcune ardue situazioni sono già superate, mentre altre — il dialogo con Dio, per esempio — devono avere ancora un esito nella difficoltà della loro tramutazione in vita contemporanea.

In ristampa presso Vallecchi e di prossima uscita, sono *Donata* e *Il giorno del giudizio* in unico volume con un'introduzione polemica contro quei critici che l'hanno tacciato di calligrafismo, relegandolo nell'ormai stantio cantuccio dei prosatori d'arte.

— Ma i contenuti della mia narrativa, sono problemi che superano l'ambito della prosa d'arte: *Donata* s'ispira al peccato e redenzione di Eva, *Il giorno del giudizio* enuncia nel titolo il suo interesse finale; ora, questo Giobbe moderno, a parte l'eventuale titolo... ma anch'esso è legato ai primi due —.

Angioletti sta inoltre lavorando alla traduzione di tutto Flaubert per Sansoni. E Flaubert è il suo maestro di narrativa, mi dice.

Ma, io, per me, penso che il sogno di Angioletti narratore, sia il Verga de *I Malavoglia*, se, nel suo inconscio sdoppiamento di reiterato disprezzo per il *concreto*, il *volgo*, il *crudo realismo*, e di ammirazione replicatamente esemplificata proprio di quel Verga che ne è per sublimazione l'esponente, non sia da ricavare l'adagio che *chi disprezza comprar vuole*. Un Verga tra Manzoni e Flaubert, in un romanzo che sia *storia di uomini*. Infatti: *I grandi romanzi sono quasi sempre storie, sia di individui che di famiglie o di popoli. Basti ricordare* « I promessi sposi », « I Malavoglia », « Madame Bovary »...

Anche queste parole sono proprio sue.

Umberto Marvardi

● E' ricorso il 13 u.s. il centenario della nascita dello scrittore Robert Louis B. Stevenson de « L'isola del tesoro », « Viaggio con un asino delle Cevenne » e « Dottor Jekill e Mr. Hyde ».

● E' uscito il quinto volume della collana « I capolavori », edita dalla Società Editrice Torinese, dedicato alle opere di William Shakespeare direttamente ispirate al nostro Paese.

Il volume contiene: « I due gentiluomini di Verona », « Romeo e Giulietta », « Il mercante di Venezia », « La bisbetica domata », « Molto rumore per nulla », « Giulio Cesare », « Otello », « Antonio e Cleopatra », « Coriolano », e « La tempesta » oltre ad una introduzione di Annibale Pastore e tre saggi di Bruno Brunelli (interpreti di Shakespeare in Italia) di Lorenzo Gigli (La storia romana nel teatro di Shakespeare) e di Jacques Copeau (Shakespeare, ou la livraison de l'émotion humaine).

● E' stato promosso dal « Corriere di Napoli » il « Premio Napoli 1950 » dotato della somma di L. 500.000 destinato ad un'opera di narrativa che sia assolutamente inedita.

Direttore responsabile Pietro Barbieri
Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

AUGUSTO RIGHI
nel primo centenario della nascita

(continuazione della 1a pag.)

importanti dell'ottica nel campo delle oscillazioni elettriche.

Questa è veramente la branca della fisica in cui il nostro scienziato eccelse, per cui si può affermare che egli fu un pioniere assieme a Maxwell e Hertz.

Si deve all'esperienze del Righi la dimostrazione sperimentale della analogia tra fenomeni di propagazione luminosa e quella delle onde elettromagnetiche; convinto che la più grave difficoltà per la realizzazione di questo arduo programma risiedesse nel fatto che la lunghezza d'onda minima ottenuta da Hertz era di 66 cm., rivolse tutti i suoi sforzi a costruirsi oscillatori che producessero onde e.m. di più piccola lunghezza (2,6 cm.) e i rispettivi risuonatori sensibili.

L'oscillatore a sfere, il risuonatore rettilineo e l'uso di specchi parabolici, sono le sue vere glorie: essi furono usati in tutti i laboratori stranieri e furono quelli che permisero a Guglielmo Marconi la trasmissione a distanza dei segnali.

Le esperienze descritte nella memoria presentata all'Accademia delle Scienze a Bologna il 27 maggio 1894 restano nella storia del progresso e delle realizzazioni della fisica di tutti i tempi un esempio di genialità accompagnata da robustezza di pensiero; la limpidezza della esposizione fanno di questo scritto una delle pagine più belle della letteratura scientifica. Oggi, a distanza di tempo, noi della nuova generazione che non avemmo la ventura di conoscere questo grande maestro, e che nel turbinare nervoso e veloce della scienza contemporanea, per i rapidi progressi fatti in questo ultimo mezzo secolo, ci sentiamo tanto lontani da Lui, pure, tutte le volte che ci fermiamo a guardare il cammino percorso, vediamo questo gigante del pensiero che, modesto, pieno di fede domina le vie della scienza. Sentiamo pure come questo desiderio di conoscere e di indagare che spinge l'uomo alle più ardite costruzioni di pensiero e alle più impensate realizzazioni della tecnica, diventa irrimediabilmente complice dell'istinto primitivo dell'uomo, di quell'istinto di dominio che porta alle guerre sempre più sterminatrici.

Per questo oggi la ricerca, mentre diventa un problema di coscienza per gli scienziati che sentono la loro tremenda responsabilità, è problema di interessi militari per gli uomini politici; questa situazione che ha assunto aspetti drammatici durante l'ultimo conflitto, toglie spesso al ricercatore quella calma e quella visione luminosa della sua opera che vuole essere solo conquista di libertà per la personalità umana. A. Righi fu il puro uomo di scienza, visse dando tutto se stesso per il suo lavoro, per la scuola, per la famiglia; la sua vita, vissuta con purezza d'intenti e correttezza di costumi, fece il grande miracolo di trascinare dietro la Sua salma l'intera massa dei cittadini bolognesi, dal più eminente al più modesto.

Questa tregua nella lotta politica e sociale che si ebbe allora di fronte alla scomparsa di un illustre scienziato italiano, possa far meditare tutti gli uomini di buona volontà; possa la scienza avanzare ancora per perseguire il suo più alto fine, che è quello di dare all'uomo la vera libertà dello spirito, senza che i suoi cultori debbano sentirsi responsabili delle immani stragi che si compiono con i mezzi ricavati dalle loro scoperte.

Mariano Santangelo

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **“IDEA”**
diretto da **PIETRO BARBIERI**

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono **60-427**

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 48 – ROMA, 10 DICEMBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. **1500**
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

INVENTARIO DELL'UOMO

Dei vari aspetti dell'uomo, uno solo viene, mortificando gli altri, imponendosi al giudizio: la capacità di rendimento. La qualità di essere umano ha un solo indice di valutazione, quello appunto che pesa su una meccanica bilancia ciò che da quella qualità si può estrarre e iscrivere nel capitolo dell'utile. A prima vista, sembra che sia proprio il progresso della tecnica moderna, la quale tendendo con i suoi apparecchi ingegnosi a sopprimere il lavoro manuale e, in certa misura, anche quello intellettuale, a condurre alla conclusione erronea per cui il problema delle relazioni umane fra poco non avrà più ragione di esistere. Senonchè proprio nel dominio ove questa postulata impersonalità viene ricercata e codificata, in quello della fabbrica, i capi più intelligenti avvertono l'insufficienza di un tale postulato, perchè costatano, che un rendimento insufficiente del personale non è sempre da imputarsi a formazione difettosa ed incapacità propriamente detta, ma spesso è la conseguenza di una volontà in cui è stato provocato un contrasto, che pur rimanendo latente, non è meno carico di conseguenze.

Sorge quindi il problema dell'inventario dell'uomo. Il Baumgarten che ha studiato il problema con mente aperta e tuttavia precisa, pur limitando le sue ricerche alle imprese, della necessità di un tale inventario offre documentate prove, che, opportunamente integrate, possono guidarci in altri campi e rendere meno viziata ogni azione dell'uomo sull'uomo.

Chi ha il compito di dirigere, deve saper comandare, controllare, biasimare, dare alla sanzione il peso della giustizia. Ma ecco che contro il comando si erge la disobbedienza. E' sempre la disobbedienza un impulso immotivato sostenuto da una sorda ostilità? Quasi mai. C'è anzitutto una concezione falsa della obbedienza, considerata come la virtù delle professioni *inferiori*, delle classi situate al punto più basso della scala sociale, dei subordinati. E' così che spesso si confonde l'obbedienza con la funzione di servire e più esattamente quella di servire un'altra persona. E' evidente che una funzione così concepita abbassa ed umilia, ed alimenta sentimenti di inferiorità. Se servire significa soffrire nella propria dignità, se obbedire significa sottomettersi ad un altro, l'uomo non può non essere sensibile ad un'umiliazione resa più cocente da una predicazione sui diritti all'eguaglianza.

Altri elementi, in uomini anche non sprovvisti di cultura, offrono stimolo alla disobbedienza. Si dice che l'obbedienza paralizza la volontà, diminuisce l'indipendenza e cancella la personalità; e si enumerano circostanze in cui la disobbedienza è reazione sana e necessaria.

•

Ora chi sa fare l'inventario dell'uomo, sa distinguere le forme diverse, e talvolta opposte, viventi sotto una stessa parola: obbedienza.

C'è un'obbedienza ch'è bisogno di assicurare la propria esistenza. Tale sottomissione è legata al sentimento della propria debolezza. Nota assai acutamente il Baumgarten, che quando un individuo si sente troppo debole e punto sicuro di sè per correre il rischio di lanciarsi nella lotta per l'esistenza, si abbarbica a qualcuno più forte, e da costui attende la salvezza. Bisogno di protezione dunque, e di conseguenza, obbedienza incondizionata. Già lo Janet notava che « l'obbedienza è la più grande economia di forze psicologiche ». Ci sia un lavoro che comporti responsabilità, che esiga uno sforzo mentale, un dispendio di forze, ed ecco l'individuo debole sottomettersi completamente, preferendo l'incolumità al rischio. E' ciò che i tedeschi chiamano *angstgehorsam*, ossia obbedienza nata dalla paura. Ma chi conosce l'uomo non ignora che questa obbedienza sotto pressione ha per conseguenza un'ostilità che spesso prende la forma di dissimulazione. Un capo esperto di cose umane non può accettare, nè tanto meno desiderare, questa comoda obbedienza, che lede la dignità umana, e deve perciò o trasformarla o rifiutarla. Opposta a questa sottomissione, e che pure porta lo stesso nome, è l'obbedienza germinata da affetto, simpatia, fedeltà, stima. E' la più ricercata da chi deve comandare, ma essa porta in sè un relativismo pericoloso, perchè legata com'è alla personalità del capo, può mutarsi in resistenza quando quel capo lascia il comando.

Porta ancora il nome di obbedienza quell'adattamento alla volontà altrui consigliato da calcolo e da opportunismo. Chi non ha incontrato questi cavalieri della fortuna, abili, versatili, che s'appiattiscono e curvano la schiena per ottenere vantaggi certi ?

Qual'è il valore morale di questi camuffamenti della paura, dell'impulso affettivo, del calcolo? La risposta è superflua. E chi calcola su una remissività la cui curvatura è data da quei moventi, male ha fatto l'inventario dell'uomo.

L'unica vera forma di obbedienza autonoma, nasce dalla convinzione che ordini e istruzioni sono necessari e giustificati. Dettata dalla ragione, tale obbedienza può muovere la volontà, lo spirito di decisione, e sa fortemente impegnare chi per praticarla deve imporsi un dominio costante di sè. Gli è che essa diviene una consegna interiore, una sintesi di due volontà. Che un'analisi come questa trovi posto nei libri di morale o in quelli di educazione, è perfettamente comprensibile. Ma che essa si delinei nel campo del lavoro, nella fabbrica, nell'officina, nell'impresa, come necessità di fare un altro inventario dell'uomo, affatto diverso da quello meschino ed utilitario ed alla fine improduttivo in quella sfera dominante, è riprova che la persona umana resiste a qualsiasi tecnica di comando che pretenda non tener conto dei fattori morali.

L'uomo servile vuol dominare, ed ed è solo la mancanza di forza che lo fa prono di fronte al suo padrone. L'obbedienza, quella vera, quella ch'è virtù delle nature superiori e che soltanto la morale cristiana ha saputo scoprire e definire è la sola nelle relazioni umane, e siano quelle del chiostro o siano quelle della fabbrica, valida, non illusoria, produttiva ed alla fine veramente utile, perchè è la sola ad aver presa sull'anima dell'uomo, il quale tra le voci del suo inventario registra al primo posto l'onore.

SOMMARIO

Editoriale - Inventario dell'uomo

Tolstoi nell'intimità

La casa di Tolstoi a Jasnaja Poliana era semplice ma graziosa e fornita di larghe comodità: bianca spiccava nell'estate fra il verde degli alberi; da tutte le parti, frutta e fiori, e grandi tigli che erano la provvidenza delle api. Nei bei giorni d'agosto, l'odore del miele acre e zuccherino riempiva l'aria. D'inverno, tutta sepolta nel bianco paesaggio: le finestre chiuse accuratamente: apparenza di tristezza, rotta dal tetto di ferro dipinto di verde e dal fumo dei camini che si alzava serpeggiando nel cielo grigio.

Vita comoda e regolare. Alle sette, la prima colazione servita ai vari ospiti dove essi volevano. C'era sempre, la mattina qualche viso nuovo: magari gente arrivata la sera avanti dall'India e dall'America: cosa che non sorprendeva. La villa di Tolstoi era una specie di albergo per chiunque. Al tocco dopo mezzogiorno la famiglia andava a pranzo: c'erano sempre più di venti o trenta persone. Tolstoi era vegetariano e gli servivano ogni giorno un piatto a base di granturco bollito, cibo preferito dai contadini russi di quel distretto; talvolta in più, un po' di frutta cotta. Ma gli altri mangiavano carne, perchè la contessa Sofia Andreevna non voleva che i commensali si adattassero al regime del padrone di casa. Per lei il Tolstoismo era un mito personale del grande uomo che essa avrebbe voluto guidare come un caro bambino invecchiato: un uomo che con quelle idee si era fatto celebre in tutto il mondo, e i cui libri rendevano fior di quattrini, ma non pensava che quelle idee potessero sul serio diventare cose pratiche, tali da turbare e distruggere gli usi familiari, e le regole della buona società. Un'eccellente donna che per più di 50 anni si prodigò per la famiglia (13 furono i figlioli nati dal suo matrimonio con Leone Nicolaevich) ma sempre più profondo divenne il suo dissenso con il marito in ogni occasione, aumentato dai tanti parassiti che frequentavano Jasnaja Poliana ed eccitavano il maestro contro la borghesissima signora. Sofia, negli ultimi tempi, capì ancora meno il vecchio compagno già arrivato a un ideale di vita superiore per il quale abbandonò ogni agio nella tragica fuga del 28 ottobre 1910: il pensiero che le terre, il patrimonio familiare, potessero essere distribuite ai contadini la faceva andare in bestia.

Una delle cause del loro dissenso, arrivato poi, come è noto, a momenti di acuta crisi, fu l'uso del diario intimo dove Leone e Sofia registravano, ciascuno per conto proprio, i loro pensieri e che era il segreto di pulcinella in casa e fra i tolstoiani. (Pessima abitudine fra coniugi un diario personale).

Le piccole cure pratiche di cui Sofia circondava il grand'uomo (durante il pranzo, di nascosto, talvolta annaffiava con qualche cucchiaio di sugo di carne il granturco cotto che Leone mangiava e lui non se ne accorgeva) non erano affatto apprezzate dal marito.

Tolstoi non aveva più denti dall'età di 32 anni: le mascelle vuote avevano dato alla sua bocca qualche cosa di spiacevole che non si vedeva molto per la gran barba (la quale pareva simile a quella del Centauro Chirone) ma che appariva quando mangiava. Il labbro superiore dava allora al naso, in lui molto pronunziato, un'oscillazione grottesca: se questo fosse successo a un altro naso che non fosse quello di uno dei più grandi geni del mondo, ci sarebbe stato da ridere.

•

La signora Sofia si sfogava coi familiari a proposito dei molti ospiti. « Tutta questa gente è odiosa a un punto tale che non ve lo posso esprimere. La presenza di tutti questi falliti in casa mia è un supplizio. Come Leone si lascia ingannare da questi tolstoiani dei quali nessuno è normale e da queste tolstoiane che sono tutte delle isteriche! ».

Capitò una volta, da uno dei tanti paesi del mondo, un tale il quale era convinto che la redenzione poteva essere ottenuta soltanto col ritorno allo stato di natura.

Era un uomo secco da far paura e viveva di foglie di insalata e di noci. Andava interamente nudo, ad eccezione di una piccola cintura: questa era l'ultima concessione che avesse fatto alla società. Occhi fissi da fachiro, con un'aria vanagloriosa e ispirata: Sofia lo pregò di modificare un pò il suo abbigliamento (se così si può dire) specialmente durante il pranzo, al fine di evitare alle signorine e a tutti gli altri la sua poco gradevole nudità. Allora costui cominciò a guardare la padrona di casa con occhi stranulati, e, alzando le braccia al cielo, giurò che non aveva mai fatto del male a nessuno e che il pochissimo spazio occupato dai suoi piedi: era nulla in confronto al male che si è compiuto e si compie sulla terra ad ogni momento.

— Ma io non faccio questione dei vostri piedi — rispose alterata Sofia Andreevna — bensì del vostro corpo nudo che vi prego di coprire per riguardo alle signorine che sono qui.

Ma non ci fu modo di fargli intendere ragione: era una ingiustizia — diceva — impedirgli di occupare, come voleva sulla superficie del globo quei pochi centimetri quadrati che erano misurati dai suoi due piedi maleodoranti.

Lo svizzero Maurice Kues ebbe la fortuna di essere il precettore di uno dei nipotini di Tolstoi e ripensando, a distanza, i particolari intimi del grandissimo scrittore che egli ogni giorno vedeva nell'ambiente domestico, pubblicò pochi anni fa, a Losanna, un prezioso volume intitolato *Tolstoi Vivant*, in una rara edizione fuori commercio, che per un favorevole caso io ho ritrovata in questi giorni, riordinando certi miei scaffali.

Talvolta il Kues riferisce anche importanti conversazioni avute con il grande vecchio o nello studio o sulla veranda dopo il pranzo o in qualcuna delle passeggiate frequenti che Leone faceva nei dintorni boscosi.

(Tolstoi reagiva fisicamente alla grave età: la mattina faceva sempre ginnastica, attaccandosi a un pesante armadio. Una volta questo cadde con tutta la biancheria che conteneva. Durante qualche secondo, Tolstoi ebbe — dice — l'impressione che deve provare un aviatore che si getta dall'aeroplano. Una bella fantasia!).

•

Indicando con il suo fedele bastone al giovane precettore una strada diritta che si allungava, cinta da salici, a breve distanza, Tolstoi un giorno così parlò:

— E' la via di Tula. La settimana scorsa mi ci sono inoltrato per tutta una giornata. Ebbene, lo credereste? Io ho più imparato, sulle cose del mondo, col camminare per quella strada che se avessi letto venti opere d'economia politica o di statistica. Chi incontravo? Contadini, paesani che andavano alla fiera, giovani che non avevano lavoro, vecchi che soffrivano per avere troppo lavorato, malati impotenti: tutto un corteggio di poveri che recavano le loro miserie in altri luoghi. Non è frequentando le conferenze e le riunioni che s'impara a conoscere i bisogni del mondo, credetemi: basta guardarsi attorno. E sapete che cosa si scopre? Perchè accade tutto questo male· lo sapete? — No... cioè... ci sono molte ragioni...

— Ce n'è una soprattutto, una che è veramente il veleno della vostra vita d'uomini, civilizzati: l'egoismo che ci acceca e ci inganna. Se l'uomo commette crudeltà e ingiustizie verso il suo simile lo fa per desiderio di acquistare ciò che crede necessario alla sua felicità.

— Già; anche nel delitto non vuole che la propria gioia...

— La nostra umanità è simile a un pazzo che, volendo farsi largo attraverso una foresta profonda, aggrovigliata e spessa, strappa e distrugge tutto ciò che gl'impedisce il cammino. L'uomo, senza volere fare il male per il male, lo fa tuttavia, perchè il suo egoismo gli dice che solo attraverso il male raggiungerà il suo stato felice.

Le serate si passavano nel vasto salone al primo piano giocando a scacchi dove Tolstoi trovava grande piacere: Sofia e le figliole erano intente a lavori di cucito. Spesso pianisti di passaggio suonavano (Beethoven, Bach, Chopin) e la musica esercitava un fascino straordinario su Tolstoi: talvolta gli venivano le lacrime agli occhi. Ma una musica lo faceva ridere di cuore: quella di Dukas che era allora in tutto lo scandalo della novità: Tolstoi rideva a più non posso e, agitando le mani, diceva:

— Si direbbe che una gatta in amore si rotoli sulla tastiera.

Ettore Allodoli

SIMULACRI E REALTÀ

PUBBLICITÀ

« Quando ci si risolverà a interdire questo procedimento pubblicitario, incompatibile con i principi più elementari della dignità umana, che costringe dei poveri diavoli a deambulare lungo le vie con scritte grottesche sul dorso. Non si erano però ancor viste delle « femmes sandwiches ». Ma ora è cosa già fatta. Da qualche giorno, ai Campi Elisi, è possibile assistere allo spettacolo singolare di quattro ragazze, correttamente vestite che vanno su e giù per le vie, portando sulle spalle « affiches » altissime. Bisogna pur vivere, anche se il vostro emissario non s'impiccia di principi ».

Certamente vivere bisogna. Quel poco inchiostro del giornale che protesta per quest'avvilimento della donna, tra poco sarà affatto sbiadito. E le poverette che portano a passeggio la loro miseria, non nascosta, ma gridante, come vuole la ferocia moderna, si moltiplicheranno.

Sorprende tuttavia che ad insorgere non siano le donne: non quelle che si trascinano per le strade lo « slogan » pubblicitario, ma le altre non mortificate dal bisogno. Una speranza tuttavia la teniamo in serbo. Speriamo che cani, cagnolini e cagnoni portati a passeggio da compunte e tenere donzelle, sorpresi di vedere le sorelle della lor padrona, attaccate a quelle altissime pareti semoventi, si diano ad abbaiare per paura, per novità o per protesta. Allora per non fare sgolare quelle fedeli creature, sarà intrapresa un'azione vigorosa di protesta, perchè scompaia quello sconcio che dà loro tanto fastidio. Sì, lo chiameranno « sconcio » le buone e pazienti accompagnatrici del quadrupede abbaiante, cui debbono essere risparmiate emozioni tanto ingrate.

E così ancora una volta si potrà dire che il cane è l'amico dell'uomo. Sentenza questa che ne sottintende una altra: che l'uomo non è amico dell'uomo. Cerchi quindi i suoi amici tra i cani.

RICETTA PER L'ORO

*Tutto si mescola nella vita dolorosa di Strindberg, la ragione e la follia, l'illuminazione del genio e l'ossessione imbecille del perseguitato. Questo giudizio così severo e che a prima vista siamo tentati di rifiutare ci torna come verità categorica, quando leggiamo un suo saggio sull'*Acherontia Atropos*, la farfalla che comunemente si chiama* Testa di morto.

Questa calamitosa farfalla appare periodicamente nelle epoche di epidemia, si nutre di Solanina e di Doturina, due alcaloidi vegetali imparentati con la morfina, e così vicine ai veleni dei cadaveri. C'è di più: la malnata farfalla, avida di veleno narcotico, dorme di notte e di giorno e dà segni di vita solamente al crepuscolo. Che cerca nella Doturina se non la Atropina che dilata le pupille e così rende insopportabile la luce, onde letargo e sonno, i germani della morte?

Le scoperte di questo genere vengono allineate dallo scrittore che vuol creare una mistica razionale.

Ma il documento della sua infatuazione è una lettera a Iolhivet-Castelot grande alchimista dell'epoca: « Caro Signore, poichè voi credete alla possibilità di fare l'oro, ve ne invio delle tracce, chiedendovi il parere sulla natura di questo precipitato metallico ».

Come era giunto a questa scoperta? « Bagno un pezzo di carta nel solfato di rame. Poi la metto su una boccettina che contiene ammoniaca: un minuto e non più. Poi lascio che la carta si secchi nel fumo di un sigaro per cinque o al massimo dieci minuti. E' tutto! » Ed è l'oro!

O non è forse un modo spassoso per fumarsi un sigaro, sognando tra le spire di fumo la ricchezza? In effetti non c'è fumo di sigaro senza fumatore.

Varius

VERRI E PINDEMONTE

Quello che trovo di nuovo in A. Verri (1741-1816) è l'attenzione fisica sugli oggetti fantastici. Quella concentrata lucidità sulle cose esteriori, limiti goduti e approfonditi degli oggetti. Ma è una attenzione larga e spaziata, lenta e disciplinata, ove si sente già il voluto ricalco realistico, minuto ed insistente dei ritrattistici romantici. « Capelli alquanto scarsi, e misti di canutezza erano senz'artificio tagliati intorno al capo. La fronte rugosa fra le ciglia, manifestava che spesso erano usate concentrarsi in profondi pensieri. Splendevano gli occhi, grandi e lenti ne' moti loro, con certa luce meravigliosa, la quale m'è ignoto se l'ebbero in vita. Sovr'essi stavano le ciglia vaste, arcuate, vellose. Erano le guance piuttosto pallide, la bocca alquanto ampia, le labbra turgide, specialmente l'inferiore, il mento proporzionato... Ragionando modulava la voce e componeva la persona in vari movimenti eleganti, convenevoli alle parole. E però io conobbi quant'era certo ch'egli avesse ordinata la sua declamazione al modo dei tragici attori, perchè ella or con impeto, or con moderate inflessioni variando, era anche secondata dal gesto umile o eroico, conforme alle sentenze, il quale concerto recava all'animo un così dolce fascino, che lo traeva agevolmente a consentire ». Le figure del Verri sono di preferenza viste in attitudini pensose, con qualcosa di allucinato nel loro volto, di tragico nei loro atti. Si muovono come su un immane palcoscenico, in un'aria un po' distaccata, che non commuove e non impressiona: dietro ad esse domina immobile, solenne e mendace insieme, lo scenario tradizionale delle opere letterarie. Ma è un grandeggiare che noi ritroviamo non molto diverso nel teatro del romanticismo. Ecco qui ancora un'altra raffigurazione statuaria: « Cornelia ascoltava con altero silenzio, immota nell'atteggiamento, intrepida nel volto ». Del resto era convincimento del Verri che l'intelletto si muovesse a meraviglia solo davanti ai « ragionamenti vari » e agli « spettri innumerevoli », perchè « le grandi e straordinarie avventure ingombrano così le facoltà dell'animo, che su lui usurpano un dominio prepotente ». Questa schiettezza e vigoria naturalistica nelle « Avventure di Saffo » (1782) è più diffusa, dispersa e vaga che non nelle « Notti romane » (1804). C'è in « Saffo » qualcosa di più indefinito e generico nella presentazione delle figure. Così infatti è presentato Faone, pronto per la lotta: « Spuntava lanugine delicata dalle guance (in contrasto evidente col rivale, che ha membra » « lanuginose per virile robustezza ») fresche come i fiori mattutini, ed il color di tutta la persona non potrebbe in altro modo esprimersi che mescolando i gigli alle rose ». Ma son rose e fiori che più non profumano; è patina arcaica questa che già sentimmo in tutti gli arcadi del sei e settecento. Ma quelle « Avventure » possono significare, nel loro insieme, un primo impegno (dopo i tronfi romanzi del Chiari e del Piazza) a costruire con versatilità e facondia, psicologia e sentimento il primo romanzo veramente moderno. Nell'Ortis del Foscolo quell'impegno sarà più dominante e imperioso.

Del Pindemonte poco conosciuti, ma per noi invece notevolissimi, sono gli elogi di letterati italiani, scritti dagli ultimi del settecento fino a qualche anno prima della sua morte. Ne segniamo un passo, tratto dall'« Elogio di G. B. Spolverini », quale traccia del nostro profilo. « Poeta, dir mi sembra lo Spolverini, è colui, che tutto vede, concepisce, dichiara poeticamente, che la scienza medesima veste d'un corpo, la colora, l'atteggia, e d'immagini l'orna e d'affetti, non che d'armonia ». L'elemento biografico e spirituale s'intrecciano nel Pindemonte (1753-1818). E' un ritratto morale che egli staglia nei suoi « elogi ». E solo questo persegue anche quando sembra burbanzoso (« l'esser nato nobile e ricco, requisito anche questo di gran momento, e per cui l'uomo ha, pari le altre cose, gran vantaggio da tutti coloro che vennero sott'altra stella nel mondo ». Perciò egli dispone la vita, e ne fa un esempio, intreccia gli avvenimenti di quella con l'attività artistica, letteraria e scientifica, e sull'opera riversa l'immagine di quel grandeggiare. Di conseguenza le sue figure sono scelte in rapporto a questo sottaciuto scopo ed esse esemplificano questa istanza morale (Scipione Maffei, Leo Targa, Gius. Torelli, G. B. Di San Martino, Gerol. Pompei, ecc.). Così del Torelli (1785): « Nè la virtù gli mancò, nè un corpo bene organizzato, nè quel mezzo tanto desiderabile tra la povertà e la ricchezza che gli riuscì ottener la stima degli stranieri, e, ch'è molto più difficile, de' suoi cittadini, e che un sincero sentimento e profondo della religione, senza cui nulla val tutto il resto, ei nodriva, m'accorgo, essergli toccata tutta quella felicità, che si può qui dagli uomini conseguire ». Ma dei suoi « elogi » egli stesso dà contezza a proposito di Gerolamo Pompei: « Stavami nella mente G. P. di cui mi premea scriver la Vita, o l'Elogio che dir si voglia, poichè di color solamente, che meritan lode, la vita si suole scrivere ». Non è più dunque l'elogio accademico, tronfio e retorico, ma l'elogio di chi ben visse, monito ed esempio. Siamo nella ritrattistica morale dell'ottocento. Non d'altra conquista c'è segno nel Pindemonte. Così nelle sue « Poesie campestri », ove indubbiamente egli ha accenti e voci che ricorreranno nel romanticismo, il suo atteggiarsi è ancora fermo e costruito. Ecco la « Notte », un motivo caro al Pindemonte, com'è chiusa nella rappresentazione:

« Già sorse, ed ogni stella in ciel [dispose]
notte con mano rugiadosa e bruna;
piena nell'orbe suo splende, e le cose
di soave color tinge la Luna »

Più che a questi componimenti forse conosciuti più di quello che essi meritano anche per il loro valore di rilievo storico, varrà la pena rimeditare qualche brano delle sue « Prose », ove, per primo, il Pindemonte avverte il senso della natura proprio nel distacco da essa, in una sorta di incombente fatalità e tristezza (carattere particolare, come abbiamo visto, del Fantoni), che soffoca ogni ansia e trepidazione. Qui si sente anche un suo più preciso avvio al romanticismo. « L'amor della solitudine nasce da indole trista e rinchiusa: può esser in molti. Nasce dalla noia del mondo, o questa derivi dal ben conoscerlo, e però da un disinganno totale... », e subito dopo, l'accorata voce di richiamo: « Quelle valli e montagne, que' boschi e prati, quell'ombra e quel sole, quei contrapposti di ameno e di selvaggio, di ridente e di orrido, quel biondo dei campi in mezzo alle tante gradazioni della verdura, e sotto un gran cielo azzurro... sì grande, sì varia scena... ah! chi può descriverla? ». Ed è sentimento d'uomo antico: « O campagna, o soggiorno di quiete pieno e d'ammaestramento, di voluttà pura e di ozio erudito, dammi ch'io possa nel riposato e sicuro tuo seno quella salute riavere »; e quella quiete è, proprio come negli antichi, mezzo per imparare « a conoscer bene le forze del nostro animo ».

Aldo Vallone

Valeria Vecchia: Pianto sul Cristo (acquaforte)

ROMA E CARTAGINE
FRA LA 1ª E LA 2ª GUERRA PUNICA

Dopo l'esito infausto della prima guerra contro Roma, è ben noto, che il Senato Cartaginese, tra le varie linee di condotta proposte, preferì quella sostenuta dalla famiglia dei Barcidi: di rifarsi una potenza militare, economica ed egemonica, allargando, lungi dalle aree più sorvegliate e ambite da Roma, la zona già occupata *ab antiquo* dai coloni Fenici, e poi da Cartagine in Spagna. A tale impresa attesero per un ventennio, con zelo infaticato, prima Amilcare (237-228 av. Cd.), poi suo genero Asdrubale (228-220), ed infine suo figlio Annibale.

In realtà la pace imposta, nel 241, da Lutazio ai Cartaginesi non aveva eliminato (nè l'avrebbe potuto, senza la azione di decenni di isolamento tra le due potenze) gli odi ed i rancori, creati da una sanguinosa guerra per l'esistenza, durata 23 anni: anzi, col trascorrere del tempo, nuovi motivi di diffidenza e di intolleranza vennero ad aggiungersi, specie per l'occupazione romana della Sardegna, restata sgombra di Cartaginesi, dopo il massacro operato dai mercenari ammutinati, senza che i Punici, impegnati contro i mercenari e i sudditi ribelli anche in Africa, potessero intervenire; — per le granaglie fornite a quei ribelli da mercanti italici, che provocarono violente reazioni dei Cartaginesi: — per la propaganda antiromana clandestina, fatta da questi ultimi, presso i Sardi, i Corsi, i Liguri ed i Galli per acuirne la resistenza contro Roma.

Intanto Amilcare ampliava in maniera superba, dove con la persuasione, e dove colla forza, la conquista e la penetrazione in Iberia; traendone ingenti masse di schiavi e di mercenari, e ricchezze immense, di cui faceva partecipe la metropoli, per averne in compenso libertà di azione. Ma di quanto avveniva in Spagna, giungeva notizia a Roma, specie per opera della greca Massalia (= Marsiglia), le cui sottocolonie erano impiantate fin sulle coste dell'attuale Catalogna; sicchè, nel 231, il console Gaio Papirio volle saperne di più, nell'interesse di Roma, recandosi con un gruppo di ambasciatori presso Amilcare. Il quale, con una abilità dialettica tutta punica, cercò di placarne le preoccupazioni, sostenendo che i proventi tratti dalla conquista in Iberia non erano solo necessari per Cartagine, ma anche utili per Roma, a cui così potevano venire annualmente pagate le quote dell'indennità di guerra, fissate nel 241. Nè avrà mancato, Amilcare, di negare nel modo più reciso ogni segreto intervento presso i barbari in lotta con Roma.

Ma l'ambasceria romana non lasciò l'Iberia con « nulla di fatto »; perchè proprio allora, con ogni verosimiglianza, fu stretto un patto di amicizia tra Roma ed una città iberica, a sud dell'Ebro, che vantava mitiche origini greche, Sagunto, la quale poteva costituire un'utile informatrice sulle azioni dei Barcidi, ed un appiglio occasionale per intervenire in Iberia. Da quel *foedus* derivarono conseguenze enormi, in parte non prevedute, nè prevedibili. .

I rapporti fra i Romani ed i Barcidi divennero anche più sospettosi dopo il 228; quando, morto Amilcare, le truppe acclamarono come suo successore il genero Asdrubale; e costui, servendosi abilmente di mezzi pacifici, quali il matrimonio con un principessa iberica, raggiunse un potere semi-monarchico anche su molte genti indigene, e come signore autonomo si costruì una capitale a Cartagena ed una reggia, e perfino tentò, senza riuscirci, di imporsi come tiranno a Cartagine. Egli non cessò pertanto di sobillare contro Roma le genti barbariche, specie i Galli; convinto che, ove la città avversa fosse impigliata in nuove guerre nell'Italia stessa, non avrebbe potuto tener dietro ai preparativi che egli stava facendo in Spagna, anche contro di lei.

Ma ai Romani non sfuggivano le sue manovre, mentre era tanto evidente, già nel 226, che i Galli stavano preparando una grandiosa spedizione contro gli Italici, ch'essi si premunivano con un cruento rito propiziatorio, sacrificando due Celti nel Foro Boario; non potevano però ancora indovinare se Asdrubale avrebbe mirato ad una conquista della Iberia a nord dell'Ebro, per poi abbattere Marsiglia e le sue colonie, aprendosi la via verso l'Italia, o se invece egli, o i Cartaginesi, avrebbero allestite delle flotte per intervenire nelle isole del Tirreno, o sulle coste italiche.

E così il Senato romano decise, prima che avesse inizio l'azione dei Galli, nel 226, di minacciare il Barcida di un intervento diretto in Spagna; se egli non si impegnava a non sorpassare l'Ebro. Più volte, nel passato, nel 510 circa, nel 348, nel 306, nel 278, Roma aveva dovuto sottoscrivere dei patti marittimi, imposti da Cartagine, dominatrice dei mari, che impedivano alle navi da guerra e commerciali della lega italiana di sorpassare certi limiti, che invece potevano liberamente sorpassarsi, in senso opposto, dai Cartaginesi: secondo un sistema usato in tutti i tempi dalle potenze dominatrici: ad es. nello scorcio del IV secolo av. Cr. da Taranto, per impedire ai Romani di spingersi a nord del promontorio Lacinio; nel XII secolo dopo Cr. da Genova, per garantirsi il monopolio del Tirreno settentrionale contro le navi di Montpellier; e dai Veneti per conservare il possesso dell'Adriatico; infine dagli Spagnoli, alla fine del XVI per dominare l'Atlantico occidentale, il Mediterraneo americano ed il Pacifico...

Orbene se il trattato imposto da Cartagine nel 348 impediva ai Romani di scendere a sud di Mastia, ossia dell'attuale Capo de Palos, in Iberia; nell'inverno 226/5 un'ambasceria ad Asdrubale gli impose di accettare come vincolo, di non estendere l'azione punica a nord dell'Ebro, Polibio, ch'ebbe visione personale dei vari trattati romano-punici, fa consistere il patto del 226 unicamente in quella proibizione. La conseguenza logica dei due *diktat* successivi, del cartaginese del 348 e del romano del 226, era, all'evidenza, che secondo Roma, la zona tra Capo de Palos e l'Ebro doveva considerarsi di azione comune per i due popoli: e, di fatto, non è presumibile che la potenza ora dominatrice, cambiasse a suo danno le clausole del 348. Se poi Polibio afferma che il trattato dell'Ebro non presupponeva nessuna ratifica da parte di Cartagine, ciò significa che a Roma si sapeva benissimo che il pericolo vero non veniva da Cartagine stessa; ma dai Barcidi, al cui semimonarca attuale essa rivolgeva direttamente l'imposizione.

Ed Asdrubale, come credette opportuno di accettare, per allora, la imposizione; così praticamente la rispettò, con tutte le conseguenze volute da Roma, fino al 220, in cui morì: poichè nè tentò di passare l'Ebro, nè di agire contro Sagunto, per quanto essa fosse a sud di quel fiume. Il che non toglie che i Romani, anche dopo l'accettazione di quel trattato, stettero in guardia; e allorchè, al principio del 225 stavano per sopportare l'aggressione dei Galli, inviarono per cautela delle legioni così in Sardegna, come in Sicilia, per sorvegliare le possibili mosse puniche.

Intanto Roma, senza soste, era impegnata in nuove guerre; contro i Galli (225-222), contro gli Istri (221-220), infine contro gli Illiri (219), ma quest'ultima azione essi la chiusero prima di portarla ai suoi sviluppi logici, perchè intanto il passaggio del comando in Iberia ad Annibale, nel 220, aveva fatto risorgere, di colpo, il pericolo punico. Il nuovo duce Barcida, acerrimo nemico di Roma, con tutto il cuore auspicava la guerra di rivincita; e perciò già nel 219, quando ormai colle conquiste era giunto all'Ebro, manovrò gli elementi antiromani di Sagunto, per farci nascere una sedizione, giustificante l'intervento punico. Ma i Romani inviarono immediatamente a Sagunto una commissione arbitrale, che non solo rimise al potere i filoromani;

(*continua a pag.* 8)

Luigi Pareti

"ULTIMI CANTI"

Ai poeti la sorte prepara sempre angosciose sorprese. Quella toccata a Umberto Fraccacreta, chiamato « poeta del Tavoliere », triste è stata per gli amici e i lettori, insormontabile per lui. Mentre la Casa Editrice Laterza stava per iniziare la composizione di sue nuove poesie, il suo nome viene gridato dalla dea che non si ripete, e in un giorno di febbraio del 1947 egli abbandonò tutte le cose sue più care, seguendo di poco tempo la madre. Era nato a Sansevero nel 1892 e scrisse poesia fino alla morte.

Ed ecco ora gli « Ultimi Canti » del poeta pugliese. I quali comprendono una scelta della prima opera, « Azzurro », le parti edite di « Elevazione » (1931), di « Antea » (1942), di « Vivi e morti » (1945, II edizione), di « Sotto i tuoi occhi » (1945), di « Rurali », poesie tratte da « Motivi lirici » (1936), e un numeroso gruppo di inediti. Insomma il poeta con questo libro intendeva di riunire il meglio della sua produzione per averne un giudizio più documentato e più definitivo, non certo però senza futuri appelli. Alla postuma edizione, per dovere di amicizia e per amore di filialità alla stessa terra, Paolo Arcari premette una introduzione. Egli dice di lui: « Accorse tra gli agnellini delle greggi nomadi e lente sul tratturo antico, migrando verso i silenzi d'Abruzzo, scendendo verso le distese azzurrine del mare. Le ore d'incanto gli si moltiplicarono e gli fu, davvero, tutta la sua contrada circostante, nel peregrinare di cristiani e di animali, come un piccolo grande presepe. Pacata ed arricchita l'anima nella società di favolosi pastori, di cani vigili ed omerici, festevoli e ligi al dovere, di ondeggiare bianco e nero, potè inurbarsi di nuovo e sentire la città come la più solitaria campagna. Accettò l'addensarsi di moltitudini agricole nei tanti centri civili di Puglia; ...si immedesimò con perfetta solidarietà spirituale a tutto il peso della giornata e del caldo, al sudore pesante che riga le membra aduste presso *il crescente pane*. « Questo il ricordo dell'uomo nella sua sostanza umana e quest'altro un fatto da cui, secondo l'Arcari, è derivata parte della sua poesia: « Questo solo temè: che nel tempestare di vocaboli nuovi, nel farneticare delle passioni, la terra fosse calunniata, abbandonata, disamata: calunniata perchè sterile, abbandonata perchè avara, disamata per il miraggio di messi transoceaniche. Volle che le sue ghirlande di rime incatenassero di riconoscenza e di amore gli apuli fratelli dell'*alma parens frugum* che regnava sui suoi ricordi di scuola e sulle esperienze di vita... ».

A dire la nostra modesta parola, dopo che abbiamo dato la precedenza all'introduttore, non ci impedirà la commozione che ha procurato a noi la perdita di un poeta che è pur sempre fatale. Pensiamo che sarebbe altrimenti un voler cancellare dal vasto e vario complesso della nostra poesia una voce che ha una sua realtà. La quale non vuole essere preponderante sulle altre e neppure fra quelle che hanno cercato o realizzato un incontro lirico per nuove conquiste. Fraccacreta « ci temprò ad un classicismo non dialettico ma istintivo », dice l'Arcari; per noi, però, non è ben chiara la sua funzione, perchè ci pare che esso debba essere inteso solo nel senso di « metri ariosi e musicali della tradizione ». Infatti non è una poesia che dai classici trae il linguaggio teso e rigido nel suo significato e ad esso congiunge anche il movimento del verso. Piuttosto essa ha presente le forme antiche per ubbidire ad un ossequio atavico del poeta, il quale lo vuol ammettere come condizione prima dell'essere scrittore, e tende a svolgersi in un'espressione che non dimentichi il classico e nello stesso tempo si agganci ad un linguaggio più sciolto. E per intenderci con un riferimento, che non vada oltre il Pascoli e il D'Annunzio. Perchè questi canti hanno per fondamentale sottinteso una cura e un'attenzione per i poeti italiani dell'Ottocento. Qua e là, con brevi e rapidi accenni, appaiono, più che altro lateralmente, alcuni grandi e altri minori; poi il poeta segue il motivo con movenze sue proprie. Ma quando egli si distacca dalle sue simpatie, rimane sperduto.

La scelta della prima raccolta « Azzurro », formata di sonetti, dimostra da dove è partito Fraccacreta, e cioè da componimenti di un senso quasi epistolare, in cui si dà sfogo all'affetto amicale intrecciato da descrizioni della natura. Passando dalla sua più remota origine a un lavoro del 1931, « Elevazione » si nota il trasferimento dell'affetto dalle persone alle cose, con una insistenza dei particolari, che solo a volte produce un riflesso di poesia. Anche in « Rurali » di qualche anno dopo, il suo interesse è delle cose e, in più, degli animali. E sono espressioni di meraviglia per apparizioni della natura o di dolore e di tristezza per l'uomo e gli animali che alleva, con un verso più serrato, un tono più pieno, un senso più vivo. In « Antea », del 1942, si prova al verso sciolto nel quale ottiene effetti ritmici di una certa agilità che richiamano l'altra raccolta precedente « Vivi e morti ». « Sotto i tuoi occhi » sono altri sonetti in memoria della mamma, in cui l'animo del figlio non si consola nemmeno a ricordarne il sembiante, la bontà, e a farsi la ragione che ella deve vivere in lui senza offerta di sterile pianto.

Nei canti che sono veramente gli ultimi in ordine di tempo e quindi apparsi per la prima volta in volume, il poeta è tutto immerso nel raccoglimento. Nulla gli sfugge d'intorno, tutto rileva e accoglie nei suoi versi. In « Un uomo canta nella notte » sente ogni cosa nella sua essenza poetica e la affida a un verso che ha la leggerezza e la trasparenza di ciò che esce dal profondo. Persone e cose continuano ad essere per lui i protagonisti di un eterno destino; però qualche volta vi si indugia un po' troppo a scapito dell'intensità. Forse l'ambiente sovrastava un po' il suo sentimento già abbattuto dal dolore, per ciò le sue ultime poesie si restringono spesso in un descrittivismo paesano senza che brilli qualche grano di poesia e che la forma che tanto lo impegnò, schivi certe notazioni di cronaca. Nella parte di chiusura, « L'arcolaio », Fraccacreta ritorna ancora al sonetto che solo rare volte ha abbandonato, ma non era forse con esso che poteva rinvigorire la sua poesia, piuttosto invece con canti in versi regolari ma sciolti. Infatti mentre nelle forme chiuse non può svincolarsi da una certa obbligatorietà di ritmo, a svantaggio di una espressione aderente, nelle altre è più libero di sè.

Questo breve discorso su Fraccacreta non può che lasciare in una sospensione la conclusione, per il destino tremendo toccato al poeta.

Casimiro Fabbri

Luigi Bartolini: Disegno

ACQUEFORTI

L'acquaforte: è legata a questo nome una suggestione che non ci vergognamo d'aver ricevuta in eredità dalla tradizione romantica.

Non credo, infatti, possa esistere un valore « classico » in un gusto di bianco e nero che, dopo aver superato le sue origini prevalentemente riproduttive e in funzione di disegno più volte repetibile, è arrivata a noi attraverso le grandi e fondamentali esperienze di Dürer, di Rembrandt, di Piranesi, di Goya: il che vuol dire che l'incisione è andata perdendo il suo valore meccanico per assumere il ruolo, assai più alto, di tecnica giunta a significato di stile espressivo e inconfondibile. Vero è che nel secolo scorso una simile tecnica tornò ad essere valorizzata soprattutto nella copia minuziosa e raffinata, anticipando la funzione delle riproduzioni fotomeccaniche; ma a ristabilire l'equilibrio, proprio nell'arte romantica, l'acquaforte si vendicò ampiamente prendendosi libertà eccezionali attraverso il larghissimo uso (e spesso l'abuso) di lavature e « monsure » di acidi in sostituzione del puro segno del bulino.

La storia, per così dire, « interna » di quest'arte è costituita, nei secoli, da una continua polemica tra la glorificazione del mestiere come abilità riproduttiva, (in gara con la stessa pittura per i sottili effetti di chiaroscuro) e la rivoluzionaria affermazione d'una libera invenzione pittorica e grafica spesso attuata da artisti che si rifiutavano d'essere considerati semplicemente degli « incisori » ma si ponevano alla pari con i pittori, nel senso più lato della parola.

Comunque sia, quando pronunciamo il termine di « acqueforte » dei mille modi nei quali quest'arte si può esprimere, ci viene incontro prima d'ogni altro quella ereditata dalla visione romantica del mondo, nella quale la realtà, interpretata e trasfigurata nei valori del bianco e nero, nella sua stessa riduzione a questi due termini opposti, intensifica gli effetti drammatici fino a darci quella piena soddisfazione che non fa rimpiangere l'assenza dei colori nella composizione.

Per questo ogni mostra di incisioni in rame ci richiama con una sua suggestione « alla Beaudelaire » indicando con ciò un modo tipico di stimolare il nostro gusto pittorico attraverso rapporti laministici, e non di rado la nostra mente rievoca i contrasti chiaroscurali delle scene bibliche di Rembrandt o della « Tauromachia » di Goya come corredo di esperienza e piano di paragone.

Lino Bianchi Barriviera : Paesaggio (Acquaforte)

Da noi non sono frequenti le manifestazioni artistiche dedicate al bianco e nero, e ciò, non tanto perchè manchino artisti personali anche in questo campo, ma perchè il gusto del pubblico più facilmente si orienta verso il colore e la macchia d'effetto gradevole, che verso le più delicate e raccolte armonie chiaroscurali dell'incisione. Ma non dobbiamo dimenticare che, proprio tra noi, ebbero fortuna degnissima associazioni e circoli che presero il nome dagli « acquefortisti » e che circa venticinque o trenta anni fa, c'era modo di invitare gli amatori d'arte a mostre importanti di bianco e nero le quali venivano tenute, indipendentemente, nel campo dell'arte antica e contemporanea, le une a Palazzo Corsini: dove una grande e quasi ignorata collezione di rare incisioni d'ogni tempo veniva di quanto in quanto valorizzata con esposizioni sistematiche; le altre al Palazzetto Venezia, dove esponevano incisori moderni, da Lipinski a Rodella, da Rondini al Petrucci, a Cambellotti, a Bottazzi e Vittorio Grassi.

Perchè quei tempi, come s'usa dire, erano più propizi a simili manifestazioni; ma anche perchè nel gusto medio degli amatori c'era meno sete di clamorosi e bruschi aggiornamenti del gusto e maggiore desiderio di possedere qualcosa di intimo e delicato da contemplare in casa propria, con calma meditata: appunto, un'acquaforte. E di tali manifestazioni erano animatori studiosi appassionati del disegno e della stampa: primissimo (tanto per ricordare un nome) Federico Hermanin, che ci accoglieva col suo tratto signorile all'ingresso di Palazzo Corsini, anticipando con la finezza delle brevi definizioni, il piacere di veder apprezzate le rare e preziose incisioni, da quelle austere e solidamente plastiche, di Marcantonio, alle altre, diaboliche, di Callot.

Ma per fortuna una tradizione così nobile va rinascendo, con le mostre della Calcografia e con esposizioni dedicate al bianco e nero, in stretto parallelismo col rinascere del gusto per il disegno, di cui si hanno prove indubbie nella stessa qualità dell'arte grafica italiana moderna. Una di queste manifestazioni artistiche, per completezza di partecipanti e singolarità di espressioni, merita ora d'essere al centro della nostra attenzione di critici.

L'Associazione artistica Internazionale di via Margutta, vecchio e glorioso centro d'arte, ha organizzato sotto la guida di Lino Bianchi Barriviera una importante mostra di incisioni disposte con ampiezza nelle sale del circolo.

All'esposizione partecipano i principali artisti del bulino e, cosa notevole, anche pittori che abitualmente praticano le più varie tecniche, riserbando all'incisione momenti felici della propria fantasia: ciò che più colpisce, anzi, ogni volta che ci si trova di fronte ad una rassegna come questa è di sorprendere nelle stampe una freschezza inventiva e un'indipendenza di tecnica che evitano di considerarne l'incisione come un'arte distaccata e per se stante, attività da « specialisti » quale era nella tradizione ottocentesca. Non che mancassero, anche nel secolo scorso (e Fattori e Fontanesi ne sono luminosissimi esempi) pittori che intendevano la stampa come opera pienamente valida introducendo nell'acquaforte innovazioni rivoluzionarie di tecnica prodotte da indipendenza di visione artistica, ma è certo che oggi assistiamo ad una profonda rinascita dell'incisione trattata con assoluta originalità espressiva.

Penso che questo avvenga, come s'è detto, per effetto del rinnovato interesse per il disegno che gli artisti moderni dimostrano dopo l'orgia coloristica dell'ultimo ottocento: più volte s'è notato lo sviluppo della linea incisiva e ricca di flessioni sul bianco foglio senza ombre, la reazione vigorosa al pittoricismo chiaroscurale o la « mezza macchia » cara all'ottocento. Oggi il disegno è tornato a parlare un suo linguaggio variato e profondo restituendo agli artisti il possesso della forma, sia pure per giungere, talvolta, alla deformazione di questa.

L'incisione ha raggiunto attraverso una tale rinnovata padronanza, singolare efficacia: se ne vedono le tracce nei vari temperamenti degli artisti che oggi espongono le ottanta acqueforti, acquetinte e puntesecche. Diciotto artisti, variamente rappresentativi, dei quali è bene dare almeno un cenno, soffermandoci innanzi alle stampe più nuove ed efficaci.

Non volendo essere una esposizione « nazionale » dell'incisione (una grande mostra che ci auguriamo possa essere realizzata tra non molto) mancano all'appello alcuni incisori di grande risalto: Morandi per esempio; ma la accolta attuale vuol essere prevalentemente una rassegna di artisti che lavorano a Roma e tale caratteristica è più che evidente nel carattere delle stampe esposte, quasi tutte della periferia della nostra città o tipicamente soffuse di quella imponderabile, ma netta « aria di Roma » che prima di essere un richiamo turistico è, soprattutto, una realtà « ambientale ». In queste stampe c'è il gusto delle strade che dalla città si perdono nella campagna, ci sono gli orti e i giardini abbandonati, i pagliai e i casali dell'Agro; ma c'è anche il frutto degli studi serali al « circolo » di via Margutta e c'è la fervida e silenziosa attività dei torchi di via della Stamperia che si rinnovano nell'imprimere le stampe moderne. Molto più raramente la rievocazione documetaria di luoghi di città come in Antonio Carbonati.

E se Morandi è assente, se ne vede però l'efficacia nelle ricerche più tipicamente « tonali » di molti: in essi è evidente la sostituzione del segno di bulino che modella la forma degli oggetti, con la castigata stesura d'un tracciato più o meno fitto, che va evocando la parvenza delle cose per via di macchi sottilmente graduate dalla luce. In tal senso sono molto tipiche le incisioni di Ottavio Pinna, nelle zone chiaroscurali intonate in un grigiore atmosferico, del tutto inedito nella storia dell'acquaforte.

Di Luigi Bartolini, che è la personalità più notevole in questa mostra, c'è una scelta di varie stampe di epoca diversa, che dimostra con chiarezza i complessi aspetti della fantasia dell'artista: dal gusto dei neri profondi e vellutati della « Farfalla sotto i vetri » di intensa suggestione grafica, squadrata con spregiudicata franchezza nel foglio, ai paesaggi di periferia, tracciati con segno energico e personale. Quel segno che ritroviamo nelle « donne alla fontana » risolte in una sintesi davvero esemplare; in lui, che si dimostra instancabile ricercatore anche nel disegno (e ne fanno fede i fogli esposti, contemporaneamente, alla « Finestra ») le incisioni e i semplici schizzi d'album hanno sempre una densità particolare: ci si sente tutto un mondo che urge dall'intimo della fantasia e che arricchisce di sè la linea inquieta e indagatrice.

Ritroviamo anche Arnoldo Ciarrocchi, scapigliato e poetico nei paesaggi, dal tratto essenzialmente pittorico soprattutto in una delicata e felice « Venezia » ariosa e tracciata col minimo dei mezzi grafici: meno personale, invece, nelle figure che si arrestano sulla soglia del grottesco senza abbandonare il gusto naturalistico.

Mino Maccari, invece, si esprime attraverso la sua caratteristica deformazione ironica che svela una dichiarata critica del costume, ma sa essere pittore in figurine alla *toulouse Lautrec*, graduate di neri preziosi.

Renzo Vespignani, dal segno mordente e incisivo, riflette nelle sue stampe una perfetta coerenza col suo gusto di pittore e di disegnatore: si sente che per lui la linea è una sollecitazione di macchie impreviste, ma legate alla forma dolorosa e slabrata. Carlo Alberto Petrucci, maestro della tecnica, in una tendenza dichiaratamente paesistica, ci mostra idilliache scene laziali: Muccini è estroso e pronto, Franco Gentilini pittorico anche nell'umore grottesco, Fraschetti pensoso di valori letterari, mentre Bianchi Barriviera possiede un ben noto segno vigoroso ed espressivo.

Ma ci ha colpito la riservata ed intima poeticità di Lorenzo d'Ardia Caracciolo in effetti estremamente dosati di chiaroscuro, nei quali i pagliai e gli alberi spogli assumono una gracilità raffinata e quasi malata: molto importante è la serie delle piccole incisioni del pittore Ziveri, una delle personalità più seriamente dotate nel gruppo di « artisti romani ». Sono pure notevoli le incisioni di Andrullo, Parisella, Pisa, Santini, Valeria Vecchia: tutti artisti eche si trovano uniti nel comune amore per l'acquaforte che ancora ha qualche misterioso effetto da rivelarci, nei suoi valori suggestivi.

Valerio Mariani

● A Castiglione, nel corso di lavori eseguiti a cura della Sopraintendenza alle Belle Arti, è stato scoperto un teatro greco del V o IV secolo a. C. della capacità di quasi tre quarti di quello di Siracusa. Molti gradini sono ben conservati anche se hanno ceduto alla pressione del terreno. Il teatro è situato in una meravigliosa posizione panoramica nel luogo ove sorgeva la Quarta Sibari. Vicino ad esso è stato trovato il basamento di una costruzione che si presume fosse un edificio pubblico.

Arnoldo Ciarrocchi : Venezia (Acquaforte)

ILDEBRANDO PIZZETTI

Al Teatro dell'Opera, in Roma, si concluderanno, tra breve, le manifestazioni in onore di Ildebrando Pizzetti, nel settantesimo anniversario della sua nascita. Manifestazioni che ovunque hanno raccolto il più vivo consenso come tributo di affettuosa stima e di incondizionata ammirazione verso un Maestro che, in questa prima metà del secolo, ha degnamente onorato la musica italiana.

La personalità artistica del Pizzetti ed il suo ingegno, educato alle più severe discipline umanistiche e musicali, si rivelano in modo mirabile nelle sue opere le quali, appunto, ci dispensano dal ricorrere agli elogi di prammatica per farci una giusta idea dei suoi meriti; esse dimostrano che egli è un uomo raro, la cui influenza sull'arte del suo tempo e, ancor più, sul divenire del dramma musicale italiano è stata veramente importante e fondamentale.

Naturalmente non pretendiamo che il nostro giudizio possa essere condiviso da quanti, nell'arte, hanno percorso strade diametralmente opposte a quelle del Pizzetti. Da quelli, cioè, che hanno ripudiato una tradizione e pretendono, in nome di una presunta arte pura, far della musica col semplice accostamento delle note, dimenticando che ci vuole più arte e più ingegno per manomettere la tradizione che per sostenerla.

Ildebrando Pizzetti muove da ben altre posizioni spirituali. « Musica pura », per lui, è espressione priva di senso (« pura: senza niente dentro » ha scritto nel saggio sulla musica italiana dell'ottocento) ed ha sempre combattuto come assurdo il principio dell'arte per l'arte. Sin da studente — ha scritto di lui Giovanni Tebaldini — « egli considerò l'arte non quale fine a se stessa, bensì come mezzo per ascendere verso quel mondo arcano che, pur nelle sofferenze della vita, tende al bene nostro morale, alla elevazione ed al bene del nostro simile ».

Posizione netta, quindi, che già ci fa comprendere la calda e profonda umanità che pervade, con inconfondibile segno, tutta l'opera di questo artista. Ildebrando Pizzetti è un musicista, ma non è per questo fuori della vita di ognuno; la sua musica non è soltanto sogno, o tendenza o desiderio, nè soltanto riflesso di momenti di vita, ma è specchio di tutta la sua e di tutta la nostra esistenza. « Creata in un'epoca di nature morte — scrive Guido M. Gatti — per cui il mondo è veduto come una sterminata distesa di motivi pittorici o plastici, un immenso accordo di valori cromatici e di volume, incapace di suscitare sensazioni di vita, l'opera di Pizzetti afferma un risoluto antropomorfismo una costante polarizzazione verso l'uomo fatto centro dell'universo ».

C'è dunque un finalismo evidente e rigoroso nell'opera del Pizzetti. Un finalismo che solo apparentemente sembra rispondere ad una determinazione di carattere razionale, mentre in realtà obbedisce ad una volontà estetica di ordine superiore, misteriosa quasi, che spinge l'artista a cercare il senso di una perfezione estetica assoluta ed a tentarne la realizzazione. « Alla scoperta ed alla conquista delle verità estetiche — scrive egli stesso in « Intermezzi critici » — non ci si può arrivare credo, considerando i problemi estetici, soltanto con l'intelligenza critica, ragionandoci sopra. Bisogna provare: e se si è sbagliato strada le conseguenze dell'errore ne faranno cercare un'altra e un'altra ancora, finchè si sia trovata la buona ».

Luigi Bartolini : Farfalle sotto i vetri (Acquaforte)

Qualcuno potrà, certamente, affermare che il finalismo della musica è di per se indefinibile, impensabile addirittura: esso, nondimeno, esiste ed è percettibile se affonda le sue radici in un terreno umano ricco di elementi vitali. E' necessario, cioè, che l'artista possa trovare nella propria vita una sorgente di ispirazione, come se già regnassero in essa quelle categorie estetiche che la fanno parente dell'arte. La vita, insomma, può offrire dei temi all'arte se l'artista ha già realizzato in sè un contenuto profondamente umano.

Questo contenuto umano, con caratteri di nobiltà e di severità insieme, è innegabile nel Pizzetti ed è anche la chiave di volta di tutta la sua concezione artistica. La pura esperienza formale o concettuale per lui non ha senso se non è vissuta parallelamente ad un'esperienza del tutto spirituale. Parlando, ad esempio, delle melodie della Nave da lui composte nei « modi » della musica liturgica primitiva, egli dice: « Ho scelto per ogni coro il « modo » in che comporre la melodia, che avesse l'ethos più rispondente al significato, all'espressione del testo poetico. Il quale ethos non ho voluto considerarlo stabilito nella definizione degli antichi teorici greci o latini, dei filosofi o dei primi musicologi della Chiesa, ma ho voluto sentirlo io stesso in me profondamente ».

Qui, si può dire, è il centro della personalità di Ildebrando Pizzetti, la cui figura, peraltro, si dimostra particolarmente interessante per la sua duplice natura di poeta, spiritualmente parlando, e di musicista.

Sono, questi, due elementi che tendono a sopraffarsi l'un l'altro e producono un palese squilibrio nella produzione musicale in genere ed in quella del teatro musicale in modo particolare. E noi non possiamo non rilevarlo, parlando del Pizzetti, poichè lo artista ha voluto portare nel teatro una sua idea riformatrice tendente appunto a ristabilire uno sviluppo unitario di questa forma d'espressione attraverso un'equa distribuzione o « limitazione » dei compiti spettanti ai due elementi essenziali che la compongono, musica e poesia.

Non è certamente qui il caso di entrare nel vivo della questione e, tanto meno, esprimere un giudizio prematuro sull'apporto della concezione pizzettiana a quello che potrà essere il divenire del teatro musicale. Ciò che invece non può essere trascurato è il motivo ispiratore di questa riforma, che è di carattere generale ed investe tutta la concezione musicale dell'autore.

Come abbiamo già visto la visione fondamentale da cui è pervasa tutta la concezione artistica del Pizzetti è quella di una profonda umanità, per cui la musica non è mai considerata come puro fatto sonoro, costruito sia pure col materiale più scelto e con l'abilità più rara, ma come espressione peculiare di tratti e lineamenti in-

(Continua a pag. 6)

Dante Ullr

FAULKNER "NOBEL,, 1950

L'assegnazione del Premio Nobel per la letteratura a William Faulkner non sarà motivo di sorpresa per quanti, senza dubbio più numerosi in Europa che in America, seguono e apprezzano l'operosità creativa di questo vigoroso scrittore. Uomo di disordinata esperienza e di inquieto ragionamento, non riuscì a conquistare mai quella popolarità che l'uomo della strada americano suole concedere e con altrettanta rapidità ritirare a chi in un modo o nell'altro interpreta parte del suo geloso mondo di colore locale e di realtà introspettiva e psicologica. In verità la sua maniera di narrare se appare compiaciuta di un martellante quanto spesso monotono insistere in particolari minuti, anela nel complesso a una tale forza di sintesi inespressa che rende sgomenti o per lo meno sorpresi coloro che in poco tempo con la non ben vagliata predisposizione alla lettura, si spingono a contatti immediati per sensazioni facili e spontanee. La sua stessa vita, lontana dai clamori della metropoli e perennemente schiva di ogni esuberante dinamismo proprio per tradizione alla parte che gli americani impongono ad uno scrittore di successo, dimostra come la sua aristocratica posizione di isolamento sia dovuta a un reale processo di saturazione con l'ambiente che, fornitogli dalla prima osservazione, è andato mano mano filtrandosi nella solitudine. Certo, il suo verismo non ha mai capacità suggestionanti o comunque perniciose; a parte il suo « Santuario », opera che nella novità del genere è la meno artisticamente sostenuta fra le altre a torto ritenute minori. Si tratta caso mai di un inquieto quanto sdegnoso esaminare le vie aggrovigliate della colpa, quasi per un intimo bisogno di condanna che è sempre data per sottintesi, per profonda paura di disegnare comunque una tesi e diminuirla col vigore polemico di una applicata dimostrazione.

Alcuni troppo frettolosi ravvicinamenti col tormento del « puritano ribelle », Nathaniel Hawthorne, il non mai abbastanza citato autore della « Lettera rossa », non reggono alla prova di una analisi approfondita dei motivi ispiratori e soprattutto dei mezzi strumentali con i quali l'arte del Faulkner misura la sua espressione e confessa il suo dolore. Che è soprattutto mancanza di un concetto qualsiasi del bene e del male, è una disperata convinzione di trovare la sintesi al di fuori e al di sopra della via umana oltre il quando e oltre il come, in una catarsi che prescinde dall'esistenza o per lo meno fa di essa un misero supporto per significazioni di un panteismo a volte terrificante e a volte miseramente primitivo e selvaggio. Ecco perchè è meno immorale, nella sua drammatica amoralità, dei vari Caldwell e dei Cain. Mentre in questi l'immagine ossessiva è il fine ultimo del compiacimento dell'artista, nel Nostro si tratta di un puro pretesto per orchestrare una sinfonia di terrore, di orrore, ma più spesso di torbido incanto di un ambiente che è solo a dominare oltre le voci, i pianti e le ambizioni della moltitudine umana. Nasce da questa posizione capovolta del concetto nietzchiano del superuomo la figura leggendaria del colonnello Sartoris in cui si può vedere *in primis* l'ideal-tipo di quello che Faulkner stesso avrebbe voluto essere in un puro atto di contemplazione narcisica, mentre in realtà molti non stenteranno a riconoscervi la più esatta identificazione del prestigio del Sud, concepito quale bene insuperato di una umanità che dalla natura traeva nobiltà e dal decoro ereditava alimento alla propria forza e attrazione per il proprio costume. E guardiamo le figure di donne, in cui si specchia la abissale complessità dell'indistinto e dell'inespresso; donne per lo più vecchie ma ridondanti di una decisione metallica più che virile, oppure creature malate di una sottigliezza piena di voluttà immaginosa e costrette alla solitudine e alla incomprensione più desolante.

L'unica opera il cui il Nostro riesce a staccarsi dai modi tradizionali di una narrazione che ricerca l'essenziale ed è fatalmente costretta all'incastro meticoloso del fatto episodico è « Soldier's pay » in cui la vicenda del reduce della prima guerra mondiale è pretesto per una più composta visione del mondo e dei suoi contrasti. Ma è una eccezione che rafforza la regola generale e lascia Faulkner nella esasperante ambizione di cercare nel passato quella chiave di serenità e di prospettazione idillica che il presente gli ha purtroppo negato e che l'avvenire non sa alimentare di una sia pur minima speranza. Ricerca che giunge ad essere negazione soltanto quando è in giuoco la partecipazione diretta di un personaggio ad una vicenda che sembra creata per uditorio corale seduto accanto al fuoco per una brumosa fiaba adatta per l'inverno. Ma che riesce ad essere forte ed incisiva rappresentazione di proporzioni e di limiti quando è puro incontro dell'anima senza volto, del fiume senza ricognizione topografica, della foresta senza orizzonte e del cavallo o del cane o del piccolo negro che sono di questo immenso fuoco sopito sotto la cenere le braci più duramente inestinguibili. E allora sì, che Faulkner spadroneggia arrivando a un lirismo che non è mai di maniera e quando soggiace ai cardini fondamentali di un ambiente riconosciuto e riconoscibile è per confidarne la più assoluta spaziosità, la più intellettiva ricezione, la più splendida riabilitazione. Difficile dire il motivo principe che ha indotto i giudici ad assegnargli il Premio Nobel. Forse se pensiamo che alla giuria nordica è sempre andato a genio il folklore che sappia di orrori primitivi e di impulsi irrazionali, dobbiamo, camminando sulla scia della Deledda arrivare alla conclusione che ciò che fece parlare di una Sardegna non più tradizionale, fa oggi ripetere la valutazione per una America in eterna ribellione ai grattacieli e all'assordante fragore della meccanizzazione di tutto. Ma non si può non dire, forse con scandalo di qualcuno, che è proprio l'elemento folkloristico quello che ha minore significato nell'arte di Faulkner, la quale è soprattutto uno sforzo di uscire dall'esperienza quotidiana per diventare proiezione di ricordo e quindi poesia. Partenza impura, torbida, sosta amorale, una specie di limbo di ossessionante abulia e infine purgatorio dove il dramma si esprime. Ancora non si è verificata la terza fase. Il Paradiso non gli è vicino forse perchè egli nei suoi cento mestieri ha sempre riflesso le delusioni del proprio io sulla riposta e gelosa sincerità altrui non preoccupandosi di capire che per interpretare occorre talvolta partecipare. Ecco perchè le sue creature, se non sono autobiografiche, mancano di calore o di quel minimo di soffio vitale che alimenta nel lettore la simpatia. Sono vittime o tiranni di una preordinata umiltà o di una fatalistica abiezione. Ma in esse vibra l'accento di un vigore concreto e lo stesso entusiasmo delle idee si trasforma in una opaca cocciutaggine, in un non ben precisato insieme di tradizioni o, se volete, di virtù e tare ereditarie. Oscuro in molte descrizioni e ardito nel suo dialogare nervoso e ieratico, si può senz'altro catalogare un isolato di cui la storia della letteratura americana dovrà tenere conto a parte ma che comunque già da oggi riconosce pioniere di lingua e di espressione. Spesso prolisso, riesce a fare della sua monotonia congeniale un motivo di ammirata stupefazione nel lettore che si vede avvicinato contro ogni libera inclinazione a qualcosa che lo ripugna e che lo incatena, lo seduce e lo respinge in un crescendo di urtanti contatti senza sorprese e pur così densi di sotterranee e insidiose allusioni. Si potrà dire di Faulkner che è talvolta facile a cadere nelle tentazioni dell'immediato contrasto, che gli mancano qualità di concludere il dramma di una vita o la parabola di un episodio, ma alla fine gli si deve riconoscere la virtù in verità per un americano inconsueta di scrivere senza preoccuparsi di edificare per una convenienza piuttosto che un'altra, disdegnando, perchè sin da principio lo intuisce, il desiderio comune di ogni uomo di elevarsi verso il bene attraverso le piaghe del male. Che è più male di istinto che di malizia. E per questo suo fondamentale ottimismo sulla bassezza umana, appare a primo colpo per una sorta di scherzo del destino il più pessimistico e desolato degli scrittori. Ma bastano alcune pagine in cui il primitivo si sostituisce al composito per dimostrare che quest'anima logorata da fatiche senza logica e depressa da ambizioni senza nerbo è rimasta veramente fanciulla, in una terra di fanciulli votati alla cattiveria più per divertimento che per convinzione.

Luigi Somma

COOPERAZIONE INTELLETTUALE

Congresso di Cooperazione Intellettuale a Madrid. — Dal 1° al 12 ottobre si è celebrato a Madrid un importante congresso, cui hanno partecipato rappresentanti di quasi tutti i paesi occidentali. Nelle varie comunicazioni e discussioni sono stati trattati i seguenti quattro temi fondamentali: « Idea dell'Europa » — « Idea dell'America » — « Missione dell'Ispano-America » — « Apporto dell'America alla cultura universale ». Quest'ultimo tema è stato scelto dagli organizzatori del congresso, con riferimento alle vivaci polemiche che suscitò lo scritto di Giovanni Papini, pubblicato a maggio 1947 dalla « Revista de America » di Bogotà, dal titolo « Lo que d'America no ha dado ». Gli atti del Congresso saranno prossimamente pubblicati in apposito volume. In rappresentanza dell'Italia sono stati invitati, dall'Istituto di Cultura Ispanica, a partecipare al Congresso Giovanni Papini, Guido Manacorda, Lorenzo Giusso e Fernando Della Rocca. Papini, impossibilitato all'ultimo momento a intervenire ai lavori del Congresso, ha inviato un messaggio di saluto. Invece i proff. Manacorda, Giusso e della Rocca hanno partecipato attivamente ai lavori del Congresso (sia nelle commissioni che nelle sedute plenarie) ed hanno rispettivamente presentato le loro comunicazioni sui temi: « La crisi espiritual europea de nuestro tiempo » (Manacorda); « Idea de Europa y America de Montesquieu a Spengler » (Giusso); « Idea de Europa en la cultura » (Della Rocca).

Renzo Vespignani: Acquaforte

INCONTRO CON WILDER

Incontro Thornton Wilder a Parigi per fortunato caso a cena, una sera, presso conoscenti comuni. E mi fa un gran piacere, assai più che se gli avessi parlato durante un'intervista speciale, durante una delle sue innumerevoli visite in Italia. Qui è ospite di un suo vecchio amico, non pensa a responsabilità e a dichiarazioni letterarie o artistiche. Siamo su di un terreno neutro, senz'obbligo di vicendevoli cortesie, ed i nostri rapporti sono spontanei; egli mi tratta con grande cordialità, come se ci fossimo sempre conosciuti. T. W. ha un bel sorriso cordiale ed accogliente ed una « chiara e onesta faccia » che ispira fiducia.

Parliamo del più e del meno; la sua conversazione è piacevole ed arguta, con una tinta di accorata gravità che non nuoce. Da lui spira una calda umanità, piena di un largo respiro: la sua eccezionale intelligenza, che sa di avere, ma che non ostenta perchè è una innata e naturale ricchezza, non gli conferisce quel *complesso di superiorità* che affigge talvolta alcuni letterati moderni, per cui si sentono, su questa misera terra, sperduti dei dell'Olimpo, nati per disprezzare quella parte dell'umanità che non li ammira, in particolare, e tutti gli altri letterati in generale. No. T. W. è pieno di entusiasmo per i suoi colleghi americani ed europei. Mi parla degli autori italiani antichi e moderni che conosce e di cui ha letto attentamente le opere, alcune delle quali anche in lingua originale. Voi siete un gran popolo, dice, e in voi l'arte è un istinto. Non nel senso che intendiamo generalmente noi stranieri; quello è un genere d'arte folkloristica, direi. No, il senso dell'arte a cui alludo io, riguarda oltre l'ispirazione, il gusto e la misura. In voi parla la coltura classica anche se non lo sapete e non lo volete. Non si può, in pochi anni, abolire i secoli e la vostra razza è imbevuta del passato suo malgrado, anche se la giovane generazione ha, qualche volta, la posa e l'illusione di credersi esente da questa meravigliosa *contaminatio* che vi pesa addosso, come una divina condanna alla bellezza. La letteratura americana, invece, specie quella tra le due guerre, è fatta del peggio e del meglio; ha mancato essenzialmente di coltura, si è dimostrata infantile, ingenua, meravigliata di sè stessa, fino a far sorridere anche noi. Essa ebbe l'ossessione del dolore e della crudeltà ci descrisse brutalità, vizi, brutture. Non ricercò abbastanza lo stile, preferendo l'effetto alla forma. Ma questa preoccupazione, forse eccessiva, di realismo e di naturalismo ebbe notevoli risultati. La letteratura americana ebbe, come ben dice Kazin, « una formidabile potenza di choc », la sua energia, la sua aggressività, il suo spirito d'invenzione furono insuperabili. D'altra parte le sue intenzioni oneste ed il suo idealismo sono incontestabili. I nostri migliori scrittori di questo periodo hanno dimostrato gli errori ed i vizi del *Wishful thinking* l'arte di scambiare i propri desideri per realtà, della mollezza borghese americana, delle innumerevoli imperfezioni della nostra civiltà. Gran parte di essi ha lottato senza remissione contro l'egoismo delle classi abbienti ed ha sostenuto l'umile, il povero, il sopraffatto. E con tutto questo, vi parrà strano, io invidio agli europei, e particolarmente a voi italiani, la straordinaria facoltà di capirvi l'un l'altro. Noi siamo nel paese della democrazia, e non si possono negare i molti risultati raggiunti ed i continui sforzi che si fanno tuttora in questo campo, per pacificare gli animi e per raggiungere un *modus vivendi* che accontenti un poco tutti. Ma trovo che da voi, dove esiste ancora una certa distinzione tra le classi, gli uomini che appartengono a due classi opposte s'intendono fra di loro meglio che da noi. L'uomo, in fondo, è sempre un uomo con le sue qualità e le sue debolezze, nonostante la diversità di censo, d'educazione, di intelligenza. Ebbene, ho udito in Italia, con le mie proprie orecchie, discorrere gente di ben diversa condizione sociale e intellettuale: subito nasceva una corrente umana, entro la quale l'intesa esisteva, non solo, ma spesso era pronta e vibrante di simpatia. Intervengono poi le passioni personali e quelle di parte per dividere e rendere nemici gli amici di ieri, perchè il mondo è mondo e non è il paradiso, ma l'iniziale muraglia di incomprensione non esiste o esiste più raramente... voi sapete apprezzare maggiormente i valori umani e quelli della vita... Non so: forse il giudizio psicologico di un estraneo è più obbiettivo e quindi più vicino al vero, e T. W. aveva ragione; forse invece le sue considerazioni erano il frutto di una speciale benevolenza verso un popolo amico. In ogni modo fa sempre piacere sentir enunciare qualche cosa in cui vorremmo credere, e non si è mai buoni giudici in causa propria. Non contraddissi le sue parole e parlammo d'altro. Si toccò naturalmente lo scottante problema della situazione internazionale e quello della politica interna delle varie nazioni: T. W. a proposito delle idee

Thornton Wilder

politiche degli intellettuali del suo paese esclamò: « Ah! se i letterati destri fossero un po' meno sinistri, e quelli sinistri un poco più destri! Tutto andrebbe molto meglio ». E forse non ha torto. Tutto sommato T. W. è uno strano tipo, secondo me il più riuscito degli scrittori americani tra le due guerre. Egli si definisce *un barbaro*, ma come barbaro direi ch'è tra i più civili europei d'Europa, perchè ha di una raffinata civiltà la coltura umanistica e classica, le sfumature psicologiche e il gusto, qualità squisitamente ed eminentemente civili. Decisivo per la sua formazione spirituale fu il soggiorno in Italia, dove rimase due anni per frequentare l'Accademia americana in Roma. Del realismo fosco, violento, quasi forzato nella sua brutalità degli odierni romanzieri del nuovo mondo egli non ha nulla; la tristezza e la tragedia che vivono nelle sue pagine è semplicemente profonda e sentita umanità. E il racconto esce vivo, spontaneo, con una nota di elevato lirismo che trapela sempre anche attraverso l'asciuttezza della frase, la nervosità dello stile, la comunicativa franchezza d'espressione. T. W. ha trattato gli argomenti esterni della storia del mondo in un modo assolutamente nuovo ed originale, non togliendo nulla alla crudezza della vita e alla fatalità della morte, ma trattandoli attraverso il suo eccezionale e ricco temperamento di artista e di poeta. I suoi libri più significativi, e più costruiti partono da fatti semplici. Tale il famosissimo *Bridge of St. Louis Rey*, che prende le mosse da un piccolo fatto di cronaca per poi allargarsi con solenne ed avvincente andamento. E l'autore commenta la caduta del ponte e l'impressione di frate Ginepro: « Qualunque altra persona avrebbe detto tra sè con gioia segreta: Fra dieci minuti anch'io! Ma il pensiero che colpì frate Ginepro fu un altro: Perchè è toccata a quei cinque? Se esiste nell'universo un qualche piano, se nella vita umana v'è un disegno, certo lo si può scoprire misteriosamente latente, in quelle vite così misteriosamente troncate. O noi siamo vivi per caso e per caso moriamo, o viviamo secondo un piano e secondo un piano moriamo. In quell'istante frate Ginepro prese la risoluzione d'investigare la vita segreta delle cinque persone che precipitavano per l'aria, di sorprendere il motivo della loro morte ».

Qui si rivela il temperamento speculativo dell'artista e da questa specie di unione tra erudito e artista, tra filosofo e lirico nasce il clima di estrosa magia così particolare a tutta la produzione di T. W. Di tipicamente americano egli ha la volontà di ricondurre sempre la ispirazione ad una freschezza inventiva abbandonata però e libera in mezzo ai mille episodi con i quali è intessuta la vita di ognuno dei suoi personaggi. E il drammatico senso del passare del tempo, dell'oggi ch'è già domani, della vita ch'è già la morte, dell'irrimediabile, del perduto per sempre. Nel *Long Chrismas dinner* (che abbraccia novant'anni e vede sfilare intorno alla tavola tradizionale ben tre generazioni) c'è già tutto l'incanto e la malinconia del Wilder migliore. Il senso del tempo che scorre e tutto livella nel suo eterno fluire è reso con una potenza veramente impressionante. Tanto più suggestivo quanto l'azione è ridotta al minimo e i personaggi si limitano a dire lo strettamente indispensabile. Nella prima battuta che ognuno pronunzia è già il carattere di ognuno; nel dialogo scabro, mai eccessivo, è il contrasto delle generazioni che si oppongono e lottano. Nella casa dei Bayard che invecchia con i personaggi è rappresentata tutta la tragedia umana con scultorea evidenza; tra le due porte, l'una adorna di frutti e di fiori, l'altra drappeggiata di velluto nero, simboleggianti la nascita e la morte, passano i componenti la famiglia; e il loro passo ora si fa più veloce, ora più lento, ed ognuno di noi sa che anche quando essi sembrano sostare più a lungo intorno alla tavola, non è che un'illusione: con un ritmo fatale ognuno di essi s'affaccia per dire tre o quattro parole: quelle parole in cui ciascuno di essi crede di racchiudere un mondo, il proprio mondo, l'intera sua vita, che nel quadro generale è un atomo, un nulla: un breve passo tra i due abissi. Si arriva poi a *Piccola città* (Premio Pulitzer 1938) che segna una conquista del teatro moderno. Qui la scena diventa vero e proprio dominio dell'immaginazione, non riproducente la realtà, ma suggerendola, non esprimente gli effetti, i toni del paesaggio, e le qualità dell'ambiente, ma suscitandoli a poco a poco nel pubblico che è così chiamato a collaborare con la sua fantasia. Ne deriva un'intima comunione che è alla base del teatro e senza la quale non v'è spettacolo. Fra l'autore e il pubblico non vi sono altri mediatori che gli attori; ad essi T. W. si affida interamente; e così la parola acquista una lirica magia. Il giuoco delle prospettive le tendenze decorative, le convenzionalità coloristiche, tutto è riassorbito nella parola, e dove essa non basti interviene lo stesso regista che in funzione di coro greco riprende l'azione, la commenta, l'avvia, la interrompe. Gli eroi di T. W. non sono mai nè disperati nè ambigui; essi traggono dal lavoro e dalla speranza dell'avvenire migliore la forza di vivere. Non dal di fuori, ma dell'intimità del proprio io essi attendono il premio alla loro fatica, la pace e la serenità. L'Emilia e Stimson di « Piccola città » ci ammoniscono, ci vogliono aiutare, ci pregano quasi, come ogni nostro morto ci pagherebbe forse se potesse comunicare con noi, come colui che sa e che vede, dice a chi è ancora avvolto dall'incoscienza e dalle tenebre: « Oh tu vita sei troppo bella per essere compresa da noi!... Accade mai che ci sia qualcuno che comprende la vita mentre è vivo?... Ogni minuto senza perderne nemmeno uno... Sapete che cosa significa essere vivi? Muoversi entro una nuvola d'ignoranza; andare avanti e indietro pestando sul cuore di chi vive attorno a noi. Passare il tempo sperperandolo come se si avesse milioni di anni da vivere; essere perennemente alla mercè di una sola passione nella quale tutto si accentra... Essere ignoranti e ciechi. Oh, pensateci voi che siete in tempo...

E. Durini

● La Casa editrice Paravia ha preparato per le prossime strenne, nella collana « grandi scrittori piccoli lettori », i seguenti volumi: « Storia di un lunghissimo viaggio » (Odissea) narrata da Amelia Melissari; « Il Dante dei piccoli » (La Divina Commedia) narrata da Dino Provenzali; « Impazzito per amore » (Orlando furioso) e « Per salvare il sepolcro di Cristo » (Gerusalemme liberata) narrati da Daria Banfi Malaguzzi. « Storia meravigliosa di un gigante » (il Morgante maggiore) narrata da Vittorio Emanuele Bravetta.

● Nella collana « Psiche e coscienza » delle edizioni Astrolabio è uscito « Teoria psicanalista delle nevrosi » di Otto Fenichel.

E' questo uno dei più importanti e completi trattati sulla materia che siano usciti dalla scuola freudiana che riassume le dottrine psicanalitiche in modo sistematico e comprensivo.

“SVEGLIATI E CANTA„

Forse non è stato detto da nessuno, che questi tre atti di Clifford Odets recitati ai *Satiri* (C.ia L. Carli), meglio che manifestazione di polemica sociale, d'altronde poco individuata (li respingono garbatamente anche da sinistra) sembrano nobile rimpianto di origine illuministica, biblica e sentimentale sulla perduta naturalezza: una combinazione di umori e di influssi da cui non si possono aspettare organiche indicazioni. Ma poichè in ogni uomo c'è un po' dell'arcade e un po' del Rousseau, è facile intendere che anche la più imperfetta critica delle spietatezze implicite alla vita contemporanea, ci trova tutti d'accordo; e la nostalgia di una condizione più felice, commuove tutti ugualmente.

Invero, sol che tu rifletta fuor di suggestione scenica, t'accorgi che non è tanto facile conciliare l'idea della libertà dal bisogno, con l'idea della libertà dalle soggezioni al lavoro e ai datori di esso; ma poichè nessuno vorrebbe seriamente chiedere a un autore drammatico, di dar soluzione a problemi che ricondurrebbero ogni volta all'Eden, al peccato originale e alla cacciata dei progenitori, ci si può contentare che la rappresentazione del conflitto sia abbastanza drammatica, e quella della nostalgia, lirica quanto bisogna.

Ma, senza scomodare l'illuminismo che c'entra ben poco, la Bibbia, che è solo nel titolo e in qualche sfogo marginale, e il sentimento, che c'è sempre nel teatro, ed è sempre lo stesso antagonista del perpetuo tiranno, il raziocinio; senza, dunque, forzare un testo dei più semplici, a significati ambiziosi, si potrebbe dire che la commedia dell'Odets vuol rispecchiare il disagio in cui versa la piccola borghesia del tempo nostro, soprattutto per un fenomeno di saturazione che ci sembra comune alle società di ogni tempo, qualunque sia la classe dirigente. L'Odets, in un'età di superfetazione borghese, descrive (forse non senza particolari autobiografici) la condizione psichica e sentimentale di una famiglia scelta tra quelle affungatesi ai margini della borghesia, che proliferano, invadono, trasformano tutto, con le loro urgenze di vita. Nessuno, intendiamoci, contesta agli ultimi venuti, il diritto di imborgarsi, aspirando al meglio della presente condizione; ma è forse fatto antico come il mondo, e sarà probabilmente eterno come l'illusione avversa ad esso, che ogni società, organizzata secondo principi di sfruttamento razionale dei mezzi contemporanei di vita, abbia a trovarsi prima a corto di reddito globale che non di aspiranti ad esso, così che la crisi sarà inevitabile e rapida tanto più, quanto maggiore sarà stata la necessità del predominio contingente.

Ma, secondo noi, la classe, rinascendo dalla saturazione, smentirà le più nobili convinzioni degli stessi materialisti, dimostrando che la pace dello spirito è legata a tutt'altro Vangelo che quello di Marx, e che la giustizia storica, avverandosi magari con il prevalere di chi sempre soggiacque, e allargando la sfera dei privilegiati, non sarà mai abbastanza giusta, se fondata sul diritto che si ha di vivere, e non sul dovere che si espleta vivendo.

In tempi in cui ogni « Svègliati e canta » può suonare come diana entro spiriti turbati e ribelli, è pur necessario dire che il caso Odets è nobile e noto, perchè antico, e insieme pacifico e facilmente contrastabile, essendo che la parte documentaria persuade tutti, mentre quella, diciamo, profetica, non può persuadere nessuno.

•

Svègliati e canta! Quasi l'affermazione di un ideale napoletano, se è giusto il tradizionale ritratto di Napoli. Infatti, l'Odets lamenta soprattutto che la civiltà americana, predicando e imponendo l'idolo del buon successo rappresentato da un corrispettivo settimanale di dollari, angustia lo spirito, lo asservisce a Mammona, gli toglie la libertà del generoso ardimento mediante il quale l'uomo non comune si integra attuandosi. A parte il fatto che l'ardimento è molto spesso follia, perchè l'uomo è più comune di quanto non voglia riconoscersi (appunto il caso dei personaggi dell'Odets), ci si può domandare che cosa c'entrino nella sua commedia i riferimenti e le invocazioni a Marx, che non ha escluso dal suo mondo futuro la sveglia data dalle sirene degli opifici, nè altre sveglie più o meno meccaniche, che richiameranno l'uomo all'idea della schiavitù dello spirito alla macchina, al lavoro, al compenso, all'oraziano « dum ne sit te ditior alter ». *Ditior*: colui che sta meglio.

L'illazione più poetica che sia possibile trarre da questo Odets, è che la civiltà americana abbisogni di una rivoluzione napoletana, posto che si accetti la leggenda del Napoletano sprezzante del superfluo ed anche del necessario, se ricco, nella misura napoletana, della canora pezzenteria che rappresenterebbe, non già il risultato di un'oppressione storica, ma il punto di arrivo di una scelta filosofica: filosofia secondo cui le esigenze dello spirito e quelle del corpo non sono interdipendenti quanto si vuol far credere, con i corollari che ne seguono, taluno dei quali avvia al chiostro e alla santità, altri a Piedigrotta, e quelli di centro forse a molti deschi di brava gente che non s'accorge d'essere tanto infelice.

L'Odets è, poeticamente, napoletano. Il suo eroe, il nonno Jacob, che spesso almeno a detta degli esperti, sentenzia a sproposito e dilettantescamente su Marx e il mondo futuro, non sbaglia mai e convince tutti, quando si rifugia nella sua camera e ascolta Caruso in « O paradiso » della *Marta* di Flotow.

Questo particolare ha l'importanza di un *leit-motiv*, ed è simbolo così preminente nel groviglio di tutti gli altri, che l'Odets ne fa dipendere la catastrofe, cioè il suicidio del vecchio, quando mamma Bessie spacca il disco. Il nonno, forse perchè ha perduto la propria consolazione, offre agli altri e specialmente al nipote prediletto la consolazione in cui essi credono di più, il premio di un'assicurazione sulla vita che potrà essere riscosso sol che la morte del vecchio appaia casuale. Noi saremmo pronti a sostenere presso la Compagnia di assicurazione che quel suicidio è, appunto, casuale, perchè dipendente dal fortuito scontro di un gesto senza particolare valore (una delle tante furie di mamma Bessie), con la sensibilità di un'appendice familiare — nonno Jacob — che ha sopportato sempre tutto filosofando amabilmente, e non è prevedibile che non sopporti la perdita dei suoi dischi. Dunque, come volevasi dimostrare, la felicità o almeno l'adattabilità alla vita hanno fonti e risorse segrete; e scommetterei che Jacob, se pur fosse inverata la società che vagheggia, ne evaderebbe sempre sulle ali del canto di Caruso.

•

Ma tutto ciò riguarda la seconda parte del titolo. La prima: « Svègliati », non è altrettanto poeticamente affermata. Di dormienti, anche in senso metaforico, non c'è che il padre dei due figli e marito di Bessie, un timido e inetto costituzionale, che deve non alla condizione di piccolo borghese ma a quella di ipoghiandolare, il sonno donde nessuno potrebbe svegliarlo. Bessie, rovescio e complemento del marito, è tirannica in quello *Unknown-Street*; sarebbe ipertiroidea e infelice anche altrove. Non dorme nè ha dormito Hennie, la figlia, che, datasi prima al pensionante Axelrod, poi all'ignoto che per essa rappresenta non sappiamo bene se un bisogno di evasione o di invasione, resta incinta e si lascia sposare da un povero diavolo, Sam, che dorme davvero, ma di sonno così giusto e generoso, che sarebbe improprio svegliarlo. Il risveglio di Hennie consiste in una fuga con Axelrod, che l'ha sempre amata e che essa ha amato inconsapevolmente, nè si capisce che cosa c'entri la condizione borghese nella loro incomprensione e nel loro tormento.

Il fratello Ralph, che vorrebbe lavorare meno e divertirsi di più, si sveglia per incoraggiare la sorella alla risoluzione liberatrice; dormiva allorquando avrebbe dovuto seguire consimile impulso suscitato da una brava ma povera ragazza, il che non sembra capiti soltanto ai borghesi.

Axelrod, reduce di guerra, mutilato a una gamba, cinico per un complesso di inferiorità e innamorato, è un caso patologico, e il suo risveglio è cosa strettamente personale, legata ai progressi dell'ortopedia e agli umori di Hennie: interessa umanamente, non ha senso polemico.

Zio Morty è già sveglio e non canta, perchè *time is money*, e non può permettersi di pagare a così caro prezzo una leggerezza giovanile.

Insomma, dov'è che questa commedia investe polemicamente i piccolo-borghesi? Investe uomini e donne che hanno ambizioni superiori ai loro meriti, e tare che porterebbero seco in ogni altra società. La si accetta in ciò che essa sconfessa di puramente americano, bisogna respingerla in ogni più riposta ambizione costruttiva. E' pur vero che evoca un clima e un ambiente entro i quali ogni spettatore può collocare proprie conoscenze e se medesimo, a condizione che attribuisca alle ragioni ploranti maggior fondamento umano. Ma si può definire opera ragguardevole una commedia che viva quasi esclusivamente di integrazione da parte dello spettatore? Si può invece dichiarare pericoloso e deteriore un teatro che, valendosi di facili suggestioni, propugna ribellioni sentimentali avventatissime, per di più truccando da marxismo alla moda, un niccianesimo superato.

Eppure, è in ogni personaggio un sofferto squallore a cui t'assomigli, specialmente se la recitazione è buona come quella dei *Satiri*. Laura Carli, Bessie; G. Giacchetti, il marito; V. Valeri, Hennie; G. Bartolucci, Ralph; M. Besesti, Jacob; F. Castellani, Morty; A. Geri, Axelrod; G. Partanna, Sam: hanno tutti contribuito efficacemente a realizzare il mondo dell'Odets, fusi dalla regia di C. Di Stefano.

Vladimiro Cajoli

Cronaca di un amore

Bisogna riconoscere innanzitutto a Michelangelo Antonioni il merito di aver dato una svolta al realismo italiano. Fino a *Cronaca di un amore*, il realismo (inteso in funzione drammatica) si identificava unicamente con la rappresentazione di sapore regionalistico. Se non apparivano contadini, operai, pastori, minatori, il film non sembrava potersi considerare « attuale » e « sociale ». Antonioni ha dimostrato che un film può fregiarsi di questi due appellativi anche rivolgendo la sua attenzione a un mondo borghese. Un « ambiente » questo sfuggito sempre, non per virtù propria, all'indagine dell'obbiettivo, e che rivela angosce capaci di offrire temi ad acute analisi e amare risonanze, più vaste di quel che non sembrino a prima vista.

Il dramma che ci presenta Antonioni non si limita ai casi privati dei protagonisti; il suo significato va oltre, coinvolge un costume, una società, l'alta borghesia e specificatamente quella di Milano.

Amorale la vicenda che ci presenta Antonioni? Non diremmo, anche se la indagine sovente cruda e spietata e il dialogo che in qualche parte vuol essere « verista » possono urtare la suscettibilità dello spettatore geloso di un proprio intimo linguaggio e sempre in difesa dei propri peccati. Ma amorale no, perchè il significato completo dell'opera Antonioni ce lo dà ben chiaro: non si può costruire una qualsiasi felicità se non si è puliti dentro e liberi moralmente. E nessuno dei personaggi è in stato di grazia con la propria coscienza. Lo avvertono i due amanti (Paola e Guido) che mai trovano un momento di serenità, un attimo di pace. Sul loro amore (una passione sessuale) grava un primo delitto, di cui non sono responsabili direttamente, ma moralmente: Giovanna, la fidanzata di Guido aprendo il cancello dell'ascensore è precipitata nel vuoto. Guido e Paola erano presenti, sapevano che l'ascensore non c'era, ma nulla hanno fatto per evitare che la « disgrazia » si compisse... Si amavano, e la fidanzata era uno ostacolo al loro amore. Ma sotto il rimorso di quel delitto, si erano divisi. Ciò era accaduto sei anni prima del nuovo incontro. Un incontro *preparato* inconsciamente da Enrico, l'uomo che ha sposato Paola, facendola ricca ma non felice. L'industriale volendo conoscere il passato della ragazza prima che diventasse sua moglie, incarica un'agenzia di investigazione d'informarlo sui precedenti di Paola. Le indagini del detective arrivano fino ad una antica amica di Guido e di Paola. L'amica scrive a Guido per avvertirlo e perchè rintracci Paola e metta sull'avviso anche lei. Forse la polizia indaga ancora sulla disgrazia dell'ascensore? Ed ecco che i due si ritrovano. Così spietatamente conseguente, Antonioni, mentre ci fa conoscere la genesi di quel primo delitto, ci descrive la maturazione psicologica del secondo; Paola e Guido sono di nuovo travolti dalla passione, una sensualità che viene soddisfatta nelle misere camere ammobiliate. Potrebbero vivere insieme fuggendo. Ma lui è povero, e Paola non vuol rinunciare al denaro del marito. Sopprimendo Enrico, il nuovo ostacolo sarebbe rimosso. Così come situazione morale ritorniamo a sei anni prima. Evidentemente essi erano preparati al delitto già da allora. Se accettarono quel giorno che la disgrazia, nell'attimo in cui avrebbero potuto fermarla, si trasformasse in delitto, inconsciamente, dal più profondo l'avevano maturata. E' da notare come Antonioni susciti sempre il ricordo e il peso di quel primo crimine, anche come fattore determinante del secondo. I due amanti fuggono per le scale di un palazzo, e mentre salgono, l'ascensore è in moto. La donna dichiara all'amante la sua impossibilità di vivere ancora con il marito. E l'ascensore continua a salire e a scendere ricordando *l'altro* ascensore, quello che uccise Giovanna: l'immagine del secondo delitto appare chiara. Tutto il film di Antonioni è intimista e pisocologico. I fatti e l'ambientazione scaturiscono dall'indagine minuziosa ed esasperata dei rapporti fra i vari personaggi. Vedasi per esempio tutta la sequenza in cui Enrico prova la « Maserati » che dovrebbe comperare alla moglie. Nella prima inquadratura vediamo Guido fuori dall'« Alfa Romeo » di Paola e questa dentro la macchina. Subito dopo, al richiamo della donna, si abbracciano disperatamente. Può sembrare uno dei tanti appuntamenti, ma appena il pubblico è potuto cadere in questa prima impressione, ecco che il regista ci scopre la lunga strada sulla quale Enrico prova la Maserati. Si ha così più violenta la sensazione di quanto siano presi l'un l'altro i due amanti. Altra sfumatura: Enrico non comprerà la « Maserati » alla moglie, perchè è una macchina che corre troppo. Sarà proprio per un eccesso di velocità che Enrico, dpo aver letto il rapporto del detective, morirà per il capovolgimento dell'automobile. Così come è realizzata la scena, potrebbe far nascere il dubbio di un suicidio. Noi crediamo nella disgrazia, come più logica e conforme allo spirito dell'opera. Giacchè anche questa è collegata ineluttabilmente alla prima e ha sui protagonisti il peso morale dell'altra. Infatti, Guido che si era appostato sul margine della strada per uccidere Enrico, ne vede il cadavere e quando correrà dall'amata, sente che il loro amore non può sussistere creato come è sul continuo rimorso di una colpa che si rinfaccerebbero sempre l'un l'altro.

Tecnicamente, Antonioni si è servito quasi sempre di carrellate e panoramiche che abbracciano, avvolgono, come un assedio continuo i personaggi e le loro colpe per lunghissime scene. Il montaggio quasi avviene per sequenze: una tecnica che rivela profonda preparazione del testo e grande sicurezza nei mezzi espressivi che il regista intende usare. Ma non sapremmo se a influenzare un simile « stile », non sia stata la gioia del neofita sempre incline a carrellare e a panoramicare lungamente. Se si fosse avvertita meno quella « gioia » fredda e oculata a vantaggio di un più umile calore, la vicenda si sarebbe meglio avvicinata al pubblico

Leonardo Cortese

Danielle Darrieux « Romanzo d'amore » (regla Duilio Coletti)

LA RADIO

TACCUINO

Con l'Oreste dell'Alfieri (C.ia del Piccolo Teatro di Roma, regia di O. Costa), si è avuta la più chiara dimostrazione che la regia teatrale è cosa ben diversa dalla regia radiofonica; cosa ovvia in sede teorica, ma non tanto che si debba sottintenderla sempre, non fosse che per dare soddisfazione allo oscuro lavoro dei registi radiofonici, molti dei quali hanno meriti comparabili a quelli dei colleghi teatrali, mentre nessuno ne parla mai. E bisogna osservare, a sgravio di piccole colpe, che la radio brucia opere con rapidità estrema, così che impone ai registi angosciate preparazioni, senza garantir loro che la fatica non passi inosservata, nelle due repliche che si concedono alle cose più importanti.

Con ciò, vorremmo rammentare che esiste una premiazione annua dedicata ai divi della radio, tra i quali non dispiacerebbe veder inclusi i registi; quelli, per intenderci, non già premiati da esibizioni particolari di divismo, gli oscuri, il cui nome ricorre al massimo due volte, al principio e alla fine della trasmissione.

Proponiamo, anzi, che qualche volta questi registi siano chiamati al microfono, a illustrare in brevi conversazioni i criteri che hanno seguito nello approntare le opere più importanti. Ci son cose che essi non potrebbero dire, ma anche quel poco che potrà esser detto, avrà importanza rispetto alla formazione della coscienza radiofonica dell'ascoltatore, e sarà, in ogni modo, un contributo vivo all'intelligenza di testi difficili. Si vorrebbe, insomma, veder nascere ciò che nel cinema è già in atto, nel teatro va affermandosi, nella radio è ancora un desiderio legittimo di pochi: che si possa scegliere una trasmissione, anche soltanto perchè raccomandata alla stima e alla simpatia per un determinato regista.

Dicevamo: l'Oreste dell'Alfieri. In questa stessa pagina ne furono calorosamente lodate l'esecuzione e la regia teatrali. Ebbene, non ci sentiremmo di manifestare il medesimo consenso per l'edizione radiofonica.

Certe lentezze sono risultate eccessive al microfono; ciò, naturalmente, perchè la mimica e il movimento non integravano nè legavano la parola. La altezza delle voci era quasi sempre sbagliata. L'eloquio alfieriano sonava paludato, eccessivamente accademico, greve. La fantasia dell'ascoltatore, che soffre l'horror vacui, empiva di ghirigori e racemi estranei, gli adagiamenti e i vuoti; e non è punto vero che la lentezza complessiva agevolasse l'intendimento delle parole: semplicemente stancava, sviando. (Identicamente si può dire di qualunque cosa difficile sia trasmessa alla radio, che non la lentezza della dizione basterà a chiarirla).

Tutto ciò vuol semplicemente significare, che il Costa non è (nè vuole essere) regista radiofonico; o, quanto meno, che non ha fatto il necessario sforzo per adeguare all'insolito mezzo espressivo, le proprie misure ritmiche e la intuizione della resa. Ma fu ugualmente un'edizione digerita, e opportuno l'invito della R.A.I. al Costa e al Piccolo Teatro.

Tirate le somme, si interpreti questa pagina di taccuino come un invito a riconoscere i meriti dei Masserano-Taricco, dei Majano, dei Morandi, Casella, Ferrieri, e di quanti altri, con risultati talvolta contrastanti e spesso inaccettabili, sempre tuttavia adempiono il còmpito oscuro ed estenuante di mediatori tra le esigenze superiori dell'arte e l'inafferrabile ascoltatore, irriducibilmente distratto.

•

Il I premio del Sindacato Nazionale Autori Radiofonici, per un radiodramma, dopo lo spoglio delle schede inviate dagli ascoltatori votanti, è stato assegnato a M. L. Meneghini per « Andrea »; il II premio, a G. Patroni Griffi e G. Maderna, per « Il mio cuore e nel sud ». Tutto per bene. Noi continuiamo a ritenere quest'ultimo lavoro di gran lunga il migliore. Ma comprendiamo anche che, se è stato dato un peso effettivo alle opinioni degli ascoltatori (e non c'è ragione di dubitarne), « Andrea » doveva vincere, come ha vinto. Anzi, c'è da stupire e rallegrarsi che un'opera di poesia sia stata così bene intesa e approvata da una maggioranza che ha pur sempre bisogno di movimento, azione e fatti. Invero, al Patroni Griffi non è mancata la coscienza di questa necessità radiofonica, e certamente contava su Ciro e il suo delitto, per far accogliere anche il resto della ballata e le musiche. Al contrario, vittima di una labile tessitura, tutta simboli e sospensioni, allusioni e reticenze, « La bugiarda meravigliosa » del Luzi avrà stancato l'ascoltatore comune, passando immeritamente inosservata.

Dal nostro cantuccio, ci si rallegra con il Sindacato, e si spera che un nuovo concorso stimoli anche letterati di più chiara fama, a impegnarsi con opere che arricchiscano la letteratura radiofonica italiana già bene avviata.

•

Un esperimento che potrebbe avere sèguiti imprevedibili, e in senso buono, è stato tentato con « Le medecin malgré lui », opera comica di Barbier e Carré, dalla commedia di Molière, per la musica di Gounod (Ciclo: « Quattro opere francesi dell'Ottocento », a cura di L. Rognoni).

Non lodiamo la scelta dell'opera perchè ci abbia particolarmente colpito: anzi, siamo rimasti con un interrogativo concernente l'autenticità poetica del Gounod, dopo aver appreso dal Rognoni, che il grande operista francese ha lavorato quasi contemporaneamente al « Faust » e a questo « Medecin »: come se ci dicessero che Michelangelo (si licet) contemporaneamente si applicava al Giudizio e al restauro di codici miniati duecenteschi. Lodiamo invece l'esperimento del racconto interlirico, con cui si potrebbe ancora, e in occasioni più importanti, alleggerire la trasmissione, illustrando opportunamente in ogni suo aspetto l'opera. Con ciò, si verrebbe a eliminare l'impressione di parassitismo suscitata da una radio che si limiti a trasmettere (o ritrasmettere dai teatri) opere integrali.

V. Incauda

NOVITÀ IN LIBRERIA

DIZIONARIO BOMPIANI

Ricordo la sera d'inverno, quattro anni fa, quando Valentino Bompiani presentò in Roma, a un'amichevole riunione di scrittori, giornalisti e librai il primo volume appena uscito del suo Dizionario delle Opere e dei Personaggi: l'ambiziosa enciclopedia letteraria disegnata e in parte stesa alla vigilia della guerra, salvata dai flutti del Diluvio, e presa a pubblicare nell'immediato dopoguerra come un atto di coraggio e di fede. Ammirando il largo impianto e la sontuosa esecuzione dell'opera, più d'uno forse scettico allora sulla possibilità di condurla in breve tempo a termine, e tanto più quando si vide come le sue dimensioni andavano via via crescendo nel pubblicarsi, e che la materia amplissima straripava dalla misura dei preventivati sei volumi originari. Anche la Treccani dieci e più anni innanzi aveva dato la stessa impressione, di eccedenza di materia e difficoltà di mantenere i tempi e spazi previsti; poi lo sforzo poderoso e sapiente dei piloti aveva arginato gli straripamenti, e mantenuto tempi e spazi con una puntualità meravigliosa. Ma chi visse dal di dentro la vicenda della Enciclopedia Italiana sa attraverso quali secche e quali tempeste si compì quell'opera monumentale, e quale possente attrezzatura finanziaria occorse alla fine per condurla in porto. Ed erano quelli gli anni grassi!

Come avrebbe potuto arrivar degnamente in porto, fondata sulle sole forze d'una privata iniziativa, quest'opera postbellica che pur in scala alquanto minore richiamava per le sue caratteristiche l'impegno e il respiro dell'altra? Quali avrebbero finito con l'essere le effettive proporzioni e la durata della pubblicazione, quale la risposta del pubblico all'appello?

Oggi che il Dizionario è compiuto, con l'uscita recente dei suoi due ultimi volumi, l'ottimismo di chi lo volle ed eseguì può ben dirsi premiato. Nove in luogo di sei i volumi dell'opera complessiva, comprendendovi uno intero dedicato ai personaggi, e uno più snello alle tavole sinottiche e agli indici; quattro anni di tempo, con un ritmo di due volumi l'anno. E il successo editoriale a quanto si sente dire, lusinghiero, con i primi volumi già esauriti e in ristampa, la traduzione spagnola e francese in preparazione, altre in prospettiva, e il solenne patrocinio dell'Unesco, che se anche platonico suggella con un alto riconoscimento morale la serietà e nobiltà di questa impresa italiana. Risparmiamoci le statistiche delle pagine, delle voci, delle illustrazioni; guardiamo al suo spirito, all'equilibrio delle parti, alle più o meno raggiunte armonie.

Prima e somma caratteristica dell'opera, l'universalità del suo campo, non solo estendentesi a tutte le letterature del globo, ma di ognuna aspirante ad analizzare *tutte* le opere significative, e ancora non solo quelle puramente letterarie, ma anche scientifiche, critiche, storiche, musicali. Realizzare appieno in ogni sua parte tale programma era per ovvie ragioni anche soltanto di spazio impossibile. E' già notevolissimo il grado di approssimazione per difetto raggiunto. Ma forse ancor più difficile della irraggiungibile completezza era la coordinazione, l'uniformità dei criteri di scelta entro l'oceano della letteratura e scienza universale, onde il grado di approssimazione si mantenesse nei vari campi a un dipresso uniforme. Nonostante ogni sforzo redazionale in tal senso, erano inevitabili anche qui delle disuguaglianze, talora dovute al variare dei criteri soggettivi di scelta fra i vari direttori di sezione, ma talora anche alle diverse caratteristiche di letterature e civiltà disparate, in cui altro è il metro e la gerarchia di importanza delle opere comparate fra loro, nella importanza storico-culturale in seno a quella data civiltà, altro è invece se applicato con criterio assoluto, quale voce nel gran coro della *Weltliteratur*. Alcune fra le civiltà da noi spazialmente o spiritualmente più distanti, ad esempio, abbondano anche troppo di opere importanti nel primo senso, interno, e scarseggiano per contro in quel secondo, che a noi personalmente pare il solo valido ai fini di una tale Enciclopedia non specializzata. Perciò alcuni collaboratori e direttori (e questi cotali son io medesimo, per il campo orientale musulmano) han contenuto la scelta entro quei più rigorosi limiti, che altri ha più o meno largamente varcato; ma l'adottare il metro di quegli altri avrebbe creato problemi pratici non facili, per l'irrompente fiumana del torrenziale *Schrifttum* orientale, e alterata la fisionomia necessariamente selettiva del Dizionario; incertezze di metodo inevitabili in un primo tentativo, che solo ad opera compiuta vengono in piena luce, e possono essere corrette per l'avvenire. Anche in seno a ogni singola letteratura, la grande obbiezione cui va incontro una simile opera è il « se c'è questo, perchè non c'è quest'altro? », a cui nessuna industria e previggenza umana può dar sempre risposta bastante: un detto orientale dichiara beato colui di cui si possano contare gli errori, e sotto questo rispetto possiam dire che il *Dizionario Opere* regga vittoriosamente alla prova.

Lo schema generale delle singole voci, con la sua parte informativa, riassuntiva e critica, appare nell'insieme ben mantenuto, salvo qualche fiorettatura psicologistica ed estetizzante che già in principio notammo e che a nostro avviso andava più fermamente eliminata. Ai saggi di più o meno celebri giudizi accodati a singole opere (spesso contraddittori, e disorientanti il lettore non abbastanza addottrinato) avremmo anche nei preferito, almeno nei casi maggiori, una sommaria bibliografia. Mentre la profusione di illustrazioni in nero nel testo, spesso fatalmente insoddisfacenti dal lato tecnico, era resa a nostro gusto superflua dalle mirabili tavole a colori di cui l'opera è già assai ricca, e su cui poggia essenzialmente l'alto valore iconografico e artistico del *Dizionario*. Ma l'abbondanza illustrativa sembra ormai una esigenza del gusto medio del pubblico cui nessuna opera del genere osa sottrarsi: ed essendo proibitiva per il costo una illustrazione integralmente di prima qualità, bisogna accontentarsi anche del mediocre. Ma come ognuno può accertarsi la prima qualità è *ad abundantiam* rappresentata nel Dizionario anche sotto la sua forma attuale, specialmente nelle splendide riproduzioni di miniature, che costituiscono uno dei pregi più spiccati dell'opera.

Considerandola sia pure per una minima parte nostra figliuola, non abbiamo voluto ci si accusasse di paterna parzialità e cecità per i suoi difetti. Questi riconosciuti, magari anche per la parte di cui ci sentiamo personalmente responsabili, crediamo poter concludere senza esagerare che la generosa impresa onora veramente la scienza, la cultura e l'editoria italiana in questi anni di faticosa ripresa.

Sfogliando questi volumi, passando da un classico greco a un romanzo o diario del Giappone medioevale, al divano di un poeta persiano e a una raccolta di favole bizantine, da un papiro dell'antico Egitto a un'opera modernissima d'Europa o d'America (solo quelle dei viventi ne sono escluse, con pochissime eccezioni pei sommi), si sente si vede plasticamente il sogno di Goethe fatto realtà: che tutti i popoli sotto lo stesso cielo possan godere lietamente degli stessi spirituali doni. Moltiplicate, uomini di cattiva volontà, le vostre barriere e cortine, divieti e restrizioni e catene; lo spirito ha sempre finito con lo spazzarle via, lo spirito ancora una volta le spazzerà.

Francesco Gabrieli

POESIE DI DUSMET

In una lettera d'avvio al suo « Poesie » (Roma, 1950), Diego Dusmet lamenta le sue avventure per sottoporre alla attenzione dei critici la sua raccolta. Riconosce che esse sono « fuori del filone », ma tiene a dire anche che esse sono « poesia » (seppure egli dica « poesia minore »). Rimandando le sottigliezze intorno alle definizioni fra poesia maggiore e poesia minore, resta il libro e le sue « posie » a confermare piuttosto che poesia è un linguaggio che raccorda chi scrive a chi legge, illuminato da scoperte e da emozioni.

La raccolta attuale è una scelta delle liriche che Dusmet scrisse durante gli anni di prigionia in India, ai piedi dell'Himalaia. E' la continuazione del peso, d'un disperato colore, della situazione di nostalgie in cui vive il prigioniero. Potrebbe essere un « diario »: ma alle liriche non sono state apposte che rare date, e il loro scorrere non è più riferito ai giorni (« senza gloria i giorni brevi cadono ») o al « tempo » per quanto la « Dedica » si apra così: « Riprendo il computo delle ore / Al tenue batticuore / Di una vecchia pendola. / Pendo ed oscillo anch'io dentro un groviglio / Di memorie pallide / Alle quali m'appiglio »). I riferimenti « memoria » sono alla coscienza di una prigionia terrena dalla quale non si evade, e i cui consentimenti possono essere anche la canzonetta di pagina 34: « Non sei morta. / Resisti al gioco e ne sorridi: / Della mano ti fidi / Che sai accorta ». (« Una tela distrutta »; oppure, più « moderna » ma non meno canzonetta, pag. 32, « E la tua mano è ferma »: « Il bracco addormentato / Col muso tra le zampe / A guardia della soglia / Mugulava ad un sogno »: o il grande esclamativo, fervoroso e statico come nel frammento « A Saffo » di pagina 27: « Oggi per te m'approdino sui prati / I tuoi passeri e Venere fiorisca. Tutta, dal cocchio, bianca sorridendo ».

Poesie di prigionia, ricordo di una situazione di aneliti, il loro tono non poteva essere che sia pure in linguaggio di attualità, crepuscolare; da uomo che su di sè porta il coraggio del sentimento, i rimpianti, i paesaggi, le speranze che si arenano, i paesaggi pensati distesi e sospesi nella distanza, suggeriti dai riti gornalieri di vivere, la commemorazione per quello che è ma di cui non si partecipa, « gli echi sonori delle piazze, in fuga », le attese (« Dicevo: / Quando verrà la notte? », pagina 30).

Il ricordo di qualche autore contemporaneo, anzi quei ricordi che giacciono nel fondo e aiutano il prigioniero a ricrearsi, a nutrirsi di parole altrui sempre nella speranza e nella certezza di ritrovare le proprie, quelle che cerca e tenta, e di avvalorare; le presenze dirò degli scrittori sui quali l'educazione letteraria di Dusmet s'è formata, pare di ritrovarle e leggerle come un commento, il basso continuo della condizione « di prigioniero », un giudizio perfino che dalla autobiografia ricorre certe volte a Montale, non esclude Cardarelli, ma lasciandoli in un secondo piano, ombre consolatorie nell'afflizione diaristica della raccolta, del poeta. Tuttavia gli impeti sono suoi, di Dusmet: « ...se moveva / Un'onda di grecale / Mi recava alla bocca / Il forte sale dei miei cinque mari ». (« Algol », pag. 47); e sono suoi anche gli atteggiamenti riflessivi di « Incontro » di cui raccomando il finale: « Fredda, pesante alle mie palme, inerte: / Solo ch'io allarghi le mie mani e sasso / Con strepito lieve fra i sassi / S'adagerà di nuovo »; e soprattutto una cadenza rotta e inquieta, che ora si adagia sulla rima ora la rifiuta, accogliendo il discorsivo, e anche l'enfatico dell'alessandrino, il commemorativo, l'elegiaco, davvero in una ricerca di musicalità certo non tutte riuscite e assolute ma sempre evidenti nonostante la loro frammentarietà, voluta.

Il libro, per quanto possa consentire il diverso genere di poesia e di prosa, questa raccolta di Dusmet, l'accorderei a « Campo 29 » di Sergio Antonielli pubblicato l'anno scorso, per il medesimo fiato di attesa, di inquietudine sospesa, di malinconia coltivata e nutrita. Non per nulla sono nati direi sugli stessi luoghi, nella medesima comunità, nell'intento — uguale da una parte e dall'altra, di salvarsi e non morire vivi. Dusmet, anzi, è uno dei personaggi del diario-romanzo di Antonielli, e se non sbaglio una sua poesia è inserita nel testo. I due scrittori, attraverso diversi metodi di lavoro, hanno reagito allo stillicidio dei giorni, allo snervamento assiduo, all'incertezza di una esistenza chiusa nel campo di concentramento; e Dusmet colle sue attuali « Poesie » mentre chiude a sé un ciclo di ricordi, si apre una strada di maggiori rigori, di difficoltà e di assoluto, verso la poesia senza definizioni di « minore » o di « maggiore ».

Renato Giani

PIZZETTI

(continuazione della pag. 3)

teriori dell'uomo, di un « dramma », in poche parole. Perciò il teatro non esaurisce, di per sè, le possibilità espressive della musica, ma crea, senza dubbio, per essa, le condizioni più ideali e più favorevoli.

La concezione del Pizzetti, quindi, anche in questo caso, è rigidamente unitaria in quanto non si può parlare di gerarchia fra le varie forme d'arte, quanto, piuttosto, di peculiarità e di adesione all'essenza di ciascuna di esse.

Al teatro del Pizzetti, allora, più che la formulazione dottrinale di una riforma, potremmo applicare, per meglio comprenderlo, ciò che l'autore stesso dice a proposito della musica descrittiva: « ho sentito e compreso che per realtà naturale — il musicista dovrà semplicemente aspettare che la realtà osservata ed amata gli si trasformi dentro e gli sgorghi fuori in canto puro, vocale, umano ».

Lungi, cioè, dal cercare una fusione tra l'azione scenica e la musica o tentare la loro sintesi, è opportuno che il musicista faccia dell'azione un fatto interiore trasferendola, per così dire, dal piano materiale al piano psicologico.

Allora soltanto il dramma potrà trovare una sua adeguata espressione musicale.

Dante Ullu

"MURMURI"

Pare che con l'odierno volume Garibaldo Alessandrini voglia tirare le somme di tutto il suo passato; giacchè questa non è una « seconda edizione » dei *Murmuri di conchiglie* se non nel titolo (ed. Bèrben, Modena) è, per contro, una antologia di tutta l'opera alessandriniana, dove circa metà delle liriche stanno a rappresentare il fior fiore delle vecchie raccolte (di regola, molto limato ed emendato), mentre vengono espunte le liriche meno importanti della prima edizione dei *Murmuri*, sicchè anche questi, di fatto, vengono sottoposti ad una selezione piuttosto severa, quantunque si tratti della silloge dove l'antico autodidatta ha finalmente raggiunta una perizia formale davvero invidiabile. Nato nel 1886, l'Alessandrini ha per la prima volta mostrato ai letterati una sua poesia all'età di 38 anni; egli aveva speso tutto il fiore della sua gioventù nel lavoro manuale — e nel rubarsi tre ore di sonno ogni notte per poter leggere, per poter farsi faticosamente una cultura... (Una magnifica pagina biografica di Augusto Garsia precede l'odierno volume, e ci dà anche una sintesi di quella che ben può dirsi la grandezza morale del tenace, eroico autodidatta). Le ingenuità tecniche, nonostante il calore cordiale, inficiavano gravemente le prime raccolte dell'Alessandrini: *Ritmi d'infinito* (1926), *Nuovi ritmi* (1937), *Ansie cosmiche* (1938). Un forte passo avanti, per il dominio della tecnica, è compiuto con *Canti fra l'erbe* del 1940; ancora oltre procede *Sabbie fiorite* del 1942. Coi *Murmuri di conchiglie* è la maturità. Già con la prima edizione, s'intenda; questa seconda edizione, dove è raccolto il meglio dei volumi antichi, documenta qualcosa di più: una volontà precisa di cancellare una gran parte dell'opera passata, salvandone soltanto dei lembi, seriamente modificati ed emendati.

•

Se lo spazio ci permettesse dei confronti di testi, sarebbe facile dimostrare che il lavoro di lima è sempre oculato, e sempre consegue un innegabile miglioramento.

L'aver discorso fin qui delle graduali conquiste tecniche e del lavoro di lima, per cui l'Alessandrini è giunto tanto al di là dell'ingenuità iniziale, non deve far dimenticare che, ad ogni modo, il fondamento dell'arte del poeta toscano s'identifica con una istintiva cordialità, rispetto alla quale le ricerche stilistiche e prosodiche non sono che delle subordinate. Prima di tutto, l'A. è un innamorato della Natura. Augusto Garsia ci apprende ch'egli è incapace di comporre a tavolino, che concepisce le sue poesie soltanto all'aperto, e che anche per correggerle ha bisogno di ritornare all'aperto, là dove le concepì. Senza dubbio, non sono che abitudini e idiosincrasie individuali, e altri poeti hanno cantato la Natura, stupendamente, scrivendo seduti in poltrona davanti a una comoda scrivania, nè perciò l'afflato naturalistico si è perso; — sono, tuttavia, abitudini e ticchi significativi: è chiaro che l'Alessandrini prova, in cospetto della Natura, un intimo sommovimento: che lo incita a tentare la trasfigurazione poetica delle parole.

Non meno chiaro è che spesso la sensibilità dell'Alessandrini è pittorica, sottilmente attenta a fremiti di luci e di colori: effetto integrato, però, da un corredo di non meno sottili notazioni auditive che concorrono alla stessa mèta naturalistica: « Smuore il giorno in pallori di cielo, / Aneliti vani di luce. / Silenzio: e pavide e colme / Dal silenzio / Un fluire di voci: / Rattenuto pianto. / Che pena, l'affannoso respiro dei pioppi / A cui le cime già pesano d'ombra... »; « Assonnata campagna, ebra di sole: / Tutto tace: non s'ode che il ronzio / Degli insetti. Ma in me, trepido, ascolto / E gli odori e i sapori dell'estate / Che muore. Ed ecco improvviso si leva / Un belato, un tremore di lamento. / Trasalgo: chè da invisibile gregge, / All'istante, non so se si diparte. / O dal mio cuore... »; « Delle pensili piane alle pietre / Rogge lievitano muschi e licheni; / Vibra grigi accordi l'olivo distorto / Fra i salmastri odori del timo, e selvaggi. / E l'iridato mare laggiù... come / Di risacche fulgenti s'imbianca! / Quel bianco quasi crudo mi può essere caro / Più d'una dolce nota... »; « Molli ciglia bianche dischiudono / Le spinose marruche. Elitre d'oro / Bruiscono sommesse »; « Un vento sottile sbianca / Le cime agli ulivi; / Brividi sull'erbe passano, / Svolano pollini; / Un tremulo riso v'increspa, / Specchi dell'acque... ».

Si può parlare, dunque, di pittoricismo in senso lato: intendendo che l'Alessandrini si volge, amoroso e attentissimo, a spettacoli concreti, a paesaggi, ai volti del mondo visibile e sensibile: anche se i suoni, e qualche volta gli odori, non si dissociano dalle note icastiche nella sua evocazione naturalistica.

Ciò pone il preciso limite alla sua rappresentazione del mondo interiore; gli stati d'animo o gli fanno corpo, amielianamente, coi paesaggi, o riescono a vivere, nei suoi versi, trasponendosi in similitudini e metafore del mondo sensibile. Una delle citazioni che abbiamo indicate, va completata così: « ... Quel bianco quasi crudo mi può essere caro / Più d'una dolce nota *e anch'io sono capace, / Aridamente scabro, di dar muschi alla luce.* » E un'altra: « ... un tremulo riso v'increspa / Specchi dell'acque. // Magico vento, / *T'invoca / Una zona del cuore che già S'era fatta radura.* »

Effetti assai vigorosi può ottenere l'Alessandrini su questo terreno. Quali le debolezze qua e là riscontrabili? La base descrittiva delle sue evocazioni lo induce ad un tono non molto alto, che talora lo spinge inavvertitamente a cadenze alquanto prosastiche, da poema in prosa (e infatti egli riesce assai bene nel poema in prosa). Cadenze che possono apparire di affievolimento e diluizione, vicino a certe altre, più tese e concitate, più « liriche » *stricto sensu*. Qualche volta inoltre (ma non spesso) l'ebbrezza naturalistica determina una immaginosità un po' vaga: gli odori che cantano e i suoni che odorano, o cose del genere; unicissima occasione in cui anche l'A. indulga al malanno dell'analogismo. Mende circoscritte, che non infirmano il complesso dell'opera attuale, valida — di regola — ogni qual volta rimane nei limiti psicologici accennati.

Il poeta ormai vede avvicinarsi il fantasma della vecchiaia, patisce il tempo che passa, e da ciò trae pur note dolorose e intense: sempre, però, sulla linea già detta, di concretazione del fatto intimo in immagini tratte dal mondo sensibile. « Fiori improvvisi sbocciano / Nel cimitero del tempo. // Han l'odore dei crisantemi / — i gialli fiori che sbocciano / Nel cimitero del tempo. // Li colgo: / Si levano, / Sui fusti recisi, / Fantasmi che lieti sorridono? / Ma ahi, sono avvolti / (I sorridenti fantasmi) / D'un'ombra. » Il « cimitero del tempo » è come un giardino incantato: cogli i fiori, e... Ma un giardino mesto. E non manca alcunchè di suggestivo, di lievemente misterioso, nell'immagine pur così chiara e coerente.

Aldo Capasso

VETRINETTA

ALBERTINI: *La fede di un aspirante alla fede.* — Milano, Edizioni di Comunità, 1950.

Alberto Albertini, chiamato a 18 anni al *Corriere della Sera*, dal fratello Luigi, per 27 anni, fu travolto dal vortice dell'attività giornalistica. A 70 anni si pone a tu per tu coi problemi eterni e, in questo volume, cerca di fissare la sua concezione della religione in genere e del Cristianesimo e Cattolicesimo in particolare. Egli dichiara che i problemi religiosi sono stati sempre nello sfondo della sua vita interiore; e, altrove, ci ha narrato come, fra la adolescenza e la prima giovinezza, fosse nato in lui un principio di vocazione monacale e come quella vocazione si fosse sviata ben presto. Ora, egli scrive: sullo scorcio dell'esistenza, alla vigilia del trapasso solenne, chi non vive da stolto deve risolversi a meditare, interrogando se stesso, anche se sino allora la vita troppo intensa lo abbia distolto dalla concentrazione, favorendo piuttosto il fervore dell'attività, l'estro o la fantasia ». Egualmente attratto dagli studi di storia delle religioni e dai continui e meravigliosi progressi della nuova scienza astrofisica, non soddisfatto da una religione puramente sentimentale, vuole chiarire a se stesso la sua fede. Attraverso il volume, dopo aver riaffermato le fondamentali verità del Cristianesimo e il valore del Cattolicesimo, fissa la sua posizione: egli è un credente ma « non sa codificare la sua fede » egli non nega il valore della ragione, ma non pretende con essa di esaminare i singoli articoli della fede e, di fronte ai quesiti superiori alle sue forze, si limita a non approfondire: egli desidera e spera. E' il viaggiatore diretto alla mèta ma che attende un soccorso. Non essendo né un mistico né un asceta a sua regola di vita · credere e operare; egli descrive il suo itinerario e traccia la sua speranza, persuaso che la sua opera possa giovare ai lettori che si trovino nel suo stato d'animo, che è desiderio di chiarificazione e aspirazione verso una grazia rivelatrice.

Non è il libro di un teologo e neppure di un filosofo cui, anzi, nuoce l'aver dimenticato che la Patristica e la Scolastica hanno affrontato questo problema della armonia e concordanza tra fede e ragione con risultati assai superiori; ma la ricerca, l'investigazione dell'Albertini giunge anch'essa, a individuare il porto sicuro. La nobiltà e lo spirito dell'esplorazione non possono fallire la mèta.

U. P.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

PEDAGOGIA DELLA FRUSTA

Si può dire che tutta la storia dell'educazione oscilla fra due poli opposti: quello della disciplina rigida e autoritaria da un lato e quello della disciplina naturale o libertaria dall'altro. Il *castigo* è comunque uno degli elementi più costantemente discussi e più accanitamente difesi o combattuti, a seconda del rispettivo punto di vista. Non si può però negare che il castigo, anche nelle sue più estreme manifestazioni, come punizione corporale cioè, abbia dominato per secoli le varie concezioni educative e che esso abbia rappresentato costantemente uno dei motivi più discussi e più tormentati della pedagogia.

In alcuni paesi, dove oggi tuttavia troviamo più marcato l'accento liberistico nel campo educativo, e dove addirittura l'educazione « nuova » è divenuta in certo modo ufficiale, un tempo si sarebbe pensato senza dubbio strano abolire i sistemi educativi che facevano capo alla frusta.

Uno scrittore inglese del secolo scorso ammette senz'altro: « La gioventù inglese, questo vivaio di uomini liberi e forti, è sferzata. Non c'è probabilmente un deputato, un pari, un vescovo, che non sia stato fustigato. Perfino Pitt, Fox, O'Connell e Gladstone non sfuggirono a tale castigo: e intanto non si può negare che l'Inghilterra, lungi dall'avere tendenze servili, ha degli uomini che sanno imporsi e dei giudici energici ».

Del resto educazione e sferza non furono mai, nella storia, espressione di concetti molto distanti. E lo dimostra una volta di più il sagace volumetto che Aldo Ducati ha dedicato al problema dei castighi nella « Biblioteca dell'Educatore » Edizioni Viola - Milano 1950: *Premi e Castighi*); in alcuni cenni storici infatti egli ci ricorda che la prima menzione della frusta risale addirittura a 25 secoli or sono, come mostra l'interpretazione del testo cuneiforme di un mosaico su tavolette di creta interpretato da Samuel Noel Kramer qualche anno fa; nè meno significativo è il testo esplicito della Bibbia, in cui si afferma che « chi risparmia la verga odia il proprio figlio ».

E nella storia successiva troviamo un continuo alternarsi di posizioni contrastanti: la tendenza spartana da una parte, che identifica quasi l'educazione e la punizione; e la tendenza ateniese dall'altra volta a raggiungere la « virtù » per tutt'altro cammino. In fondo gli stessi pedagogisti cristiani si trovarono spesso in situazioni dubbiose, o discordanti per lo meno: è certo che le scuole furono sempre improntate al criterio della severità che non escludeva, d'altronde, anche l'uso dei mezzi coercitivi violenti: tant'è vero che ritroviamo periodicamente l'eco di voci che si oppongono a questi sistemi di durezza eccessiva, come quelle di Anselmo, di Gerson e via dicendo. Gli stessi ordini religiosi che nei secoli XVII e XVIII vennero organizzando un vero e proprio sistema scolastico, non escludevano la punizione corporale, se pure la affidavano, come i Gesuiti, a un apposito esecutore, il *correttore;* che doveva essere per altro estraneo alla scuola e all'ordine.

Il Calasanzio stesso, nelle sue regole, pur accettandola come « extrema ratio » e vietando che se ne servisse l'insegnante, non esclude l'uso della sferza come correttivo, quando l'uso di tutti i mezzi precedenti si fosse dimostrato inefficace.

Tutta questa lunga premessa di carattere storico, in fondo, serve solo per intavolare un discorso sul tema che ci interessa. Oggi è di moda la pedagogia della libertà, della persuasione, dell'anti-castigo e l'uso dei mezzi violenti non solo è escluso da tutti i sistemi scolastici, ma è addirittura considerato come grave colpa, ove sia portato abusivamente nella scuola. In luogo delle punizioni corporali altri sistemi sono stati introdotti: ammonizioni, allontanamento dalla lezione o dalla scuola, ripetizioni di classi, esclusioni da esami o scrutini; nè il maestro può assumere il fiero cipiglio per cui ricorda Manzoni come « a lui tremante il precettor severo, segnava l'arte onde in parole molte poco senso si chiuda ».

Siamo dunque esattamente al polo opposto: oggi l'educazione vuole essere per il fanciullo e per il giovane, soprattutto « libertà ». Si sono talmente capovolte le posizioni che riconosciamo addirittura all'alunno il diritto di stancarsi alle lezioni e ammettiamo quindi che gli si debba lasciar fare tutto quello che egli vuole. La pedagogia dell'interesse contrapposta a quella dello sforzo toglie qualunque argomento e spunta le armi non solo alla disciplina autoritaria e coercitiva, ma a qualsiasi forma di punizione. Condotta ai suoi termini estremi questa posizione ci porterebbe a concludere che ogni mancanza del giovane è, in certo senso, imputabile all'insegnante, il quale non ha trovato la via giusta onde stimolarne gli interessi senza costringerlo allo sforzo.

Il fatto si è che noi, anche in questo campo ci troviamo di fronte a fatti che lasciano veramente perplessi: perchè ad esempio, noi accettiamo per buone e diffondiamo incautamente concezioni educative in netto contrasto col nostro spirito e con la nostra tradizione? Noi sappiamo che non è necessario ricorrere ai mezzi estremi per correggere il giovane, che spesso anzi proprio questi sono negativi e controproducenti: ma sappiamo pure che v'è una certa distanza tra l'uso irriflesso ed imprudente del castigo e la necessità di abituare il fanciullo a sentire la responsabilità della propria azione.

Quello che a me pare proprio drammatico, oggi, quello per cui mi pare stiamo lentamente ed inavvertitamente scivolando verso posizioni che scalzano ogni forma di volontarismo, quello infine per cui ci sconcertano gli stessi educatori cattolici (che accolgono, senza intenderne appieno il senso e i pericoli, queste teorie pedagogiche) è il fatto che noi disabituiamo il giovane dalla responsabilità della sua azione.

D'accordo che il criterio onde creare tale abitudine varia: e al fanciullo di dieci anni non potremmo chiedere un senso di responsabilità pari a quello che si chiederebbe al giovane di venti; d'accordo anche sul fatto che ogni essere costituisce un problema nuovo, a sè; d'accordo fin che si vuole sul punto che ognuno porta con sè un bagaglio fisio-psichico e un'eredità di elementi differenzianti che non si possono ridurre a sistema metrico universalmente valido. Ma, accordato tutto questo, resta il fatto che l'educazione dell'uomo deve tendere proprio a « costruire » l'edificio della volontà cosciente e della responsabilità individuale; deve quindi abituare ad accettare anche il sacrificio, anche lo sforzo, in funzione di una concezione sociale della vita e della educazione stessa. Noi abbiamo abolito la sferza e sta bene: ma dall'uso della sferza alla disciplina della libertà assoluta, alla concezione del *tutto si giustifica* ci corre parecchio. Noi oggi stiamo movendo proprio verso l'estremo opposto a quello della sferza, verso un lassismo ammantato di falsa comprensione, verso una interpretazione dell'educazione che capovolge la sua stessa ragione di essere.

Le correnti cui si accennava, in fondo, ci guidano ad una forma di pedagogia individualistica che esclude o dimentica la collettività. L'educazione è prima di tutto abitudine a vivere nella società: solo, l'uomo non avrebbe bisogno di educazione, sarebbe buono di per sè, così com'è. Emilio è il prototipo di questa educazione esasperatamente individualistica; ma anche il primo germe di una malattia che contagerà tutta la pedagogia dei decenni successivi.

E il dilemma è chiaro oggi: vogliamo o non vogliamo creare uomini « responsabili »? In caso si accetti questa ultima soluzione molta attenzione si deve mettere prima di accettare per buoni metodi o sistemi educativi che, sotto specie di essere comprensivi, umani, novatori, liberatori o che altro sia, in realtà finiscono per ridurre l'educazione a pura accettazione dell'essere qual'è e non quale dovrebbe essere.

Giovanni Gozzer

La pedagogia della frusta in una raffigurazione medievale (Cov. urb. Lat. 385)

NOVITÀ LIBRARIE

● *Ricreazione*, rivista a cura dell'Enal, Via della Stelletta, 23 Roma - pubblica un numero speciale di 180 pagine dedicato all'educazione degli adulti. Tra gli articoli più importanti una relazione di Giovanni Calò sull'educazione estetica del popolo, una presentazione di Mario Ponzo del problema dell'educazione degli adulti dal punto di vista psicologico, una nota di Riccardo Bauer sulla cultura popolare e un'indagine di Paul Lengrand sull'allenamento mentale. Una parte importantissima della pubblicazione è dedicata al seminario internazionale dell'educazione degli adulti, organizzato dall'Unesco nel giugno-luglio 1950 a Kreutzstein (Salisburgo).

Tale illustrazione è fatta dalla dottoressa Tabellini partecipante ai lavori del seminario, la quale espone, con ottima tecnica di presentazione, il lavoro svolto nel seminario stesso.

Di notevole rilievo anche la traduzione del resoconto del convegno internazionale dell'educazione popolare, svoltosi ad Elsinore (Danimarca) nel 1949.

● *Cinema, Presse, Radio face à l'Enfance*: con questo titolo il Bureau International Catholique de l'Enfance (B.I.C.E.) pubblica i rapporti generali del secondo congresso dell'organizzazione, tenutosi a Hilversum (Olanda) nel dicembre 1949, sul seguente tema: Il fanciullo di fronte ai grandi mezzi di informazione (stampa, radio, cinema).

In cinque ampie relazioni e in una serie di discussioni, a cui esse hanno dato luogo, il congresso ha sviluppato il problema dell'influenza che i grandi mezzi di diffusione di massa hanno sulla gioventù, ed hanno prospettato possibili soluzioni onde ovviare ai danni che il loro uso indiscriminato provoca.

● Per i tipi della Casa Editrice « La Scuola » uscirà fra non molto un'importante pubblicazione di carattere pedagogico « Saggio sulla natura del fattore educativo in ordine alla teoria della persona e dei valori » di Aldo Agazzi. La pubblicazione merita una particolare segnalazione e costituirà un prezioso contributo allo studio dei problemi educativi dal punto di vista cattolico affiancandosi così alle opere, già note, di Mario Casotti (Pedagogia generale) e di Gesualdo Nosengo (La persona umana e l'educazione).

● L'Editore Viola pubblica progressivamente i vari fascicoli della « Biblioteca dell'Educatore », diretta da Luigi Volpicelli. Tra gli ultimi volumi apparsi meritano particolare rilievo quelli di Aldo Ducati (Premi e Castighi), di Marino Gentile (Umanesimo Moderno), dello stesso Luigi Volpicelli (Teoria della Scuola Moderna).

Il piano generale dell'opera e la competenza dei vari collaboratori fanno della « Biblioteca dell'Educatore » un prezioso strumento per chiunque si occupi dei problemi della scuola, oltre che un aggiornato repertorio di vari dati che ad essa si riferiscono. Ottimi sotto ogni punto di vista gli indici bibliografici.

● *Gioventù Nuova*, in traduzione dal russo, pubblica il volumetto di Michail Kalinin, « Educazione Comunista ». Se non andiamo errati il discorso di Kalinin fu già pubblicato nel 1943 su « Relazioni Internazionali », che usciva allora a cura dell'I.S.P.I.

● L'editore Garzanti pubblica in questi giorni « Piccola enciclopedia chimica » a cura del prof. Spero Longhini, impostata ad uso degli studenti, a domande e risposte, e divisa secondo la difficoltà crescente degli argomenti. Inoltre tra le strenne dello stesso editore figurano « Racconto di Natale » di Charles Dickens e « La rosa e l'anello » di William M. Thackeray tradotto per la prima volta in italiano.

● Nella « Collana moderna della adolescenza » dell'editore Antonio Vallardi usciranno a giorni « Heidi - la bimba della montagna » di G. Spyri, « Il castello incantato » di Nesbit, e « L'adolescenza di Koja » di Sonnleitner. Nella « Nuova biblioteca dell'orso », sono annunciati: « Nel cuore del pericolo » di Hevard Peace (premio 1946 della Study Association di New York), « Il fanciullo rapito » di Stevenson, « Sette pelli di castoro » di Enick Berry, « Piccole donne » di Luisa May Alcot, « Jolanda » di Salgari e « Sfida all'avventura » di Aktinson. Nella collana « Figure » saranno pubblicati « Carlo Magno » di G. Biasotti ed una nuova edizione di « Eroe dei due mondi » di Bianca Rava Pergola.

● Nella collana « Astra-Arengarium » della Casa Editrice Electa vengono pubblicati ora « Le tavolette di Biccherna » di Enzo Carli con 64 illustrazioni in nero e 8 a colori, « Icone Bizantine e Russe » di Wladimir Weidle, contenente 65 tavole in nero e 9 a colori, « Il Codice miniato della Confraternita di Santa Marta in Napoli » di Riccardo Filangeri con oltre quaranta illustrazioni. Sono annunziati di imminente pubblicazione nella stessa collana volumi su Michelangelo, Rubens, Giotto, Tiziano, Donatello e Le Corbusier.

NOTIZIARIO

● Il Ministro della P. I. ha fissato il calendario scolastico 1950-51. Le lezioni avranno termine tra il 20 giugno ed il 4 luglio per le scuole elementari, il 15 giugno per le scuole medie. I periodi trimestrali scadranno il 15 gennaio, Il 31 marzo e il 15 giugno. Gli esami di maturità ed abilitazione avranno inizio il 21 luglio per la prima sessione e il 1° ottobre per la seconda sessione.

● Con sua recente circolare il Ministero della P. I. ha adottato le norme per l'insegnamento fisico-sportivo nell'anno scolastico 1950-51. La circolare stabilisce che nel corso dell'anno si effettuino sei esercitazioni di marcia; determina pure le prove che gli studenti debbono superare per ottenere il brevetto atletico, e indica le norme cui gli stituti debbono attenersi per lo svolgimento dell'attività agonistica. E' prevista l'istituzione di gruppi sportivi presso ogni singolo istituto.

● Sono stati resi noti i risultati del concorso a 104 posti di vice segretario economo negli istituti tecnici agrari, industriali e commerciali, e del concorso per titoli a 10 posti di prefetto di disciplina negli istituti tecnici agrari.

Una circolare ministeriale del giugno scorso specifica che l'autorizzazione all'apertura dei corsi per l'insegnamento di materie teoriche di qualsiasi natura, è soggetta alle medesime norme di legge e procedurali che regolano l'istituzione di istituti non governativi in genere.

● Una circolare emanata recentemente del Ministero della P. I. — Direzione Generale dell'Istruzione Elementare — stabilisce che durante il corrente anno scolastico nella composizione delle prime classi elementari, gli alunni che hanno frequentato la scuola materna vengano separati, qualora le condizioni lo consentano, da quelli che non hanno frequentata la scuola materna. Si tratta di un interessante esperimento di carattere didattico.

Pretesti

In una precedente nota di questa stessa rubrica abbiamo avuto occasione di occuparci della rivista diretta da Ernesto Codignola « Scuola e Città ». Discordi fin che si vuole su alcune o su tutte le idee sostenute dal Codignola e dai suoi collaboratori, notammo tuttavia che il carattere serio e dignitoso della rivista faceva onore alla scuola italiana. Non per rimangiarci l'affermazione nè per pronunciare nuovi incauti giudizi, siamo tuttavia costretti ad alcune osservazioni, suggeriteci dalla lettura del numero di ottobre della citata rivista. La quale si apre con alcune considerazioni del Codignola stesso al « bilancio della Pubblica Istruzione alla Camera »; il panorama presentato è addirittura apocalittico: ogni cosa è nera, tutto va a catafascio, le condizioni della scuola appaiono catastrofiche.

Noi non siamo nè apologeti, nè difensori d'ufficio sia del Ministero sia del partito D. C. tanto violentemente chiamato in causa; nessuno più di noi accetta la critica, e la desidera anzi: ma non quando essa sia solo frutto di malanimo o pretesto a sfoghi rancurosi o insidiosa suggestione di personali interessi.

Per questo ci meraviglia che il prof. Codignola ripeta luoghi comuni della polemica politica spicciola (« la scuola pubblica si sfascia, la scuola privata diventa sempre più pletorica e insufficiente, il tono culturale del paese continua ad abbassarsi »); che monti in cattedra a domandare conto di questo e di quello (« perchè non si provvede meglio all'assistenza, perchè non si risolve il problema della Gioventù Italiana, perchè non si ritorna ad un serio esame di stato »?); meraviglia che egli si lagni dei milioni spesi in « pubblicazioni che nessuno legge » quando invece è vero il contrario e cioè che i mezzi a disposizione del Ministero per le pubblicazioni sono scarsissimi e le pubblicazioni ufficiali fatte in tutti gli altri paesi sono assai più numerose di quelle nostrane.

Nè vale la pena di soffermarsi su tutto il resto. Ripetiamo che ogni osservazione e ogni critica sono a loro luogo solo quando concludano un ponderato esame dei vari elementi in giuoco, non quando si tratti di freccie che si stacchino incautamente dall'arco: tanto più quando quest'arco non sia proprio indiscutibile, immune cioè da imperfezioni o da difetti che ne facciano uno strumento tarlato. Noi non facciamo di professione i polemisti, nè ci divertiamo a sollevare scandali, a lanciare accuse e contr'accuse. Chè fra l'altro a fare l'inquisitore e l'accusatore pubblico ci vogliono carte in regola e non è prudente mettersi a rivedere gli errori altrui quando tanti propri ve ne sono su cui meditare. Il prof. Codignola ad esempio dice che « ripetendo un grave errore del fascismo, essa (la D. C.) fa sempre più rappresentare l'Italia da chierichetti e servitorelli, che screditano il Paese. Ben diversamente si comportano per esempio la Francia e l'Inghilterra, che sanno apprezzare il grande valore anche politico dell'intelligenza e del prestigio scientifico ».

Chierichetti e servitorelli? Ma e allora quelli che a suo tempo inclusero Achille Starace fra i pedagogisti e ne pubblicarono l'effigie sui volumi da loro diretti che sono? E che sono quelli che un tempo, quando anche la pedagogia era prodotto autarchico, tuonarono contro gli stessi uomini e le stesse idee che poi, mutati i tempi, si prostrarono ad adorare? Ma, forse per questo va bene la citazione della Francia e dell'Inghilterra: perchè in quei fortunati paesi, o hanno la memoria più labile o, nel fare le commissioni, sono certo in grado di scegliere persone più a modo, in ogni caso che facciano più comodo.

Non è certo il caso di rimproverare a nessuno il fatto di aver mutato consiglio: cosa che è del sapiente conforme al detto; ammettiamo per principio la buona fede in tutte le opinioni: ma spiace constatare che si ergano a giudici degli altri, delle loro idee e del loro operato, e avvinghino su di sè la coda di Minos coloro che non andarono immuni da colpe e peccati onde si meritano cerchi e gironi.

Confessiamo, ci dispiace mettere le mani in questa belletta, perchè convinti che ogni forma polemica, ogni personalismo isteriliscono il vero mordente della critica e dell'azione costruttiva; e chiediamo venia al lettore di questa eccezione a un'impostazione e a un impegno cui avevamo sempre tenuto fede in questa nostra pagina. Ma qualche volta, se tirati per i capelli, non si può fare a meno di rispondere. Non per attaccare briga, ma solo per liberarci della mano fastidiosa, ricomporsi e procedere oltre.

Avicenna

VERGA A CATANIA

Uno dei primissimi romanzi (il terzo) di Giovanni Verga s'impernia sopra una disperata storia d'amore che fece versare fiumi di lacrime alle nostre adorabili nonne: « Storia di una capinera », venuto fuori all'inizio del 1871. Ma dopo la prima grande guerra, il libercolo, oramai di dominio pubblico, stagnava su tutte le bancarelle dei rivenditori di libri usati o di edizioni popolari a cinquanta centesimi la copia. E possiamo dire, per averlo visto coi nostri occhi, che negli ultimi quattro anni di vita, dal 1918 al '22, Giovanni Verga fu ossessionato dalla ricerca di queste copie di « Capinera », che egli comprava senza discutere sul prezzo.

Afferrate le copie, l'autore, si affrettava a raggiungere il prossimo vicolo e stracciava con stizza, scaraventando i frammenti nel più vicino vespasiano. Si parla ancora di un rivenditore che, avendo capito come andava la faccenda, si collocò all'angolo di via Garibaldi con via Sant'Anna, dove abitava lo scrittore, e ogni mattina gli rifilava numerose copie del suo giovanile romanzo. Il rivenditore, che si era dato all'incetta di tutte le copie disponibili del romanzetto verghiano, finse sempre di ignorare chi fosse quello strano e taciturno compratore che gli forni, senza pensarci, i mezzi per metter sù una libreria che, ancor oggi, prospera a Catania.

Giovanni Verga aveva saputo in tempo liberarsi dalla tempesta post-romantica e svincolarsi da quel mondo che aveva conosciuto intimamente, fatto di amori fatali, di sofferenze da salottieri oziosi, tipici perdigiorno, parassiti della vita.

Già nel '76 con la novella « Nedda » si staccava per la prima volta dal pubblico che si commoveva ai sospiri e alle lacrime della « Capinera » e s'interessava tanto alle vicende dei protagonisti della « Peccatrice » di « Eros » di « Tigre Reale », di « Eva ». Il distacco definitivo fu segnato dall'apparizione del volume di novelle « Vita dei campi » di cui facevano parte i suoi più celebri e più bei racconti: *Cavalleria rusticana, La Lupa, Jeli il pastore* e *Rosso Malpelo*. Siamo già alla vetta altissima sulla quale un anno dopo, 1881, doveva troneggiare, per l'eternità, « I Malavoglia ».

Prima ancora che lo dichiarassero i critici, Giovanni Verga aveva avuto l'intuito del vero valore della sua prima produzione, dove mancano vero sviluppo lirico e vero sviluppo drammatico. Nella « Storia di una capinera » tutto ciò che costituisce motivo di angoscia, di amore, di passione, di dolore, di strazio non era riuscito a sollevarsi a quell'altezza sublime di rappresentazione da costituire vera materia d'arte. Ecco perchè l'insistenza dei suoi ammiratori — fra questi sopratutto i catanesi — nell'esaltare la bellezza del « capolavoro » giovanile, quando oramai Verga si disperava di averlo scritto, tanto più dopo aver dato « Vita dei campi », « I Malavoglia » e « Mastro don Gesualdo », esasperò quell'uomo fino alla nausea, fino alla disperazione.

Alle parole di qualche signora « intellettuale » dei salotti letterari catanesi, che alla vista del Maestro, non poteva fare a meno di sospirare: « Ah quella « Capinera » quante lacrime mi ha fatto versare! », egli rispondeva, voltando le spalle e allontanandosi.

Al *Club dei Nobili*, di Catania, che lo aveva nominato Presidente onorario a vita, e dove il Maestro soleva quasi giornalmente fare una visitina per dare uno sguardo ai giornali, più di una volta qualcuno dei soci, al corrente delle discussioni della stampa di allora che cercava di avere qualche primizia su le sorti de « La Duchessa di Leyra », non esitò a domandargli:

— Maestro, che cosa prepara?...

A cui Giovanni Verga rispondeva, con l'aria più semplice di questo mondo:

— Oggi ho preparato una salsa di pomidoro « alla carrettiera » che fa risuscitare i morti... Me l'ha insegnato il mio portinaio... Si spellano i pomidoro...

E qui si attardava a descrivere minutamente la maniera di ammannire questa nuova gustosissima salsa di pomidoro.

Mai egli volle fare delle confidenze sulla sua attività letteraria. A nessuno volle rivelare il tormento che assillò gli ultimi anni della sua vita e che egli alla fine superò, rinunciando e distruggendo quanto aveva scritto della opera che doveva completare il *Ciclo dei Vinti*.

L'atteggiamento verso i Suoi ammiratori (alcuni dei quali oltre a « La Capinera » avevano letto, semmai « Eva » o « Eros ») era dettato da timidezza, da modestia o da disprezzo? Forse da tutto insieme.

Quando Onorato Roux mise insieme una raccolta di memorie autobiografiche riguardanti « Illustri italiani contemporanei », ai quali egli si rivolse per procurarsi il materiale necessario che raggiunse i quattro volumi di due parti ciascuno, nel volume (sempre in due parti) riguardante i Letterati, troviamo anche il nome di Giovanni Verga. Fra le sessanta personalità illustri, che accolsero ben volentieri l'invito del diligente Onorato Roux, troviamo nomi che vanno da Cantù a Collodi, da Carducci a Capuana, da Panzacchi a M. Rapisardi, da S. Farina a E. de Amicis, dalla Serao alla Deledda e da Bracco a Butti, per citare i nomi più preminenti. Vi troviamo anche il nome di Giovanni Verga.

Mentre, però, cinqantanove scrittori fornirono volentieri pagine interessanti riguardanti la loro infanzia, le loro tendenza artistiche e il loro tormento creativo, pagine che qualcuno spinse fino al numero di sessanta, settanta e perfino ottanta, Giovanni Verga fu l'unico a rispondere con sei righe: « Catania, 30 novembre 1899. Ill.mo Signore, voglia scusarmi; non è per far pompa di modestia che declino il suo invito assai lusinghiero; ma perchè lo scrivere e il parlare di me mi sono antipatici addirittura. Mi abbia, pertanto, con molta stima e molta gratitudine per la sua benevolenza, obb.mo G. Verga. (Al Chiarissimo Sig. Onorato Roux, 5, via Boccaccio, Roma).

Evidentemente queste parole furono dettate dal sincero disprezzo che Egli sentiva per quasiasi forma di esibizionismo.

Ricordo ancora che, durante le onoranze tributategli da un comitato catanese col consenso e l'entusiasmo di tutta Italia, in occasione del suo ottantesimo genetliaco, fui costretto, più di una volta, a recarmi in via Sant'Anna, nella abitazione del Maestro, per chiedergli una firma, a nome di molte signore Sue ammiratrici, che inviavano a me i loro « *albums di autografi illustri* ». Alla mia timida richiesta, a nome di tutte quelle mie amiche e conoscenti lontane, Egli « scaraventava » su qualche pagina bianca che io Gli mettevo sotto gli occhi, un « *G. Verga* », mentre non poteva fare a meno di borbottare fra i denti: « Come sono insulse queste signore! ».

Oggi comprendiamo meglio il disprezzo del Maestro per i mediocri lettori che confondevano la popolarità della « Storia di una Capinera » col suo valore artistico e, leggendo o rileggendo « I Malavoglia » « la pena che possiamo sentire verso padron 'Ntoni o verso la Mena è — come diceva acutamente, in un suo discorso del 15 febbraio 1940 Massimo Bontempelli — della stessa sostanza di quella che attribuiamo a Edipo o ad Antigone »; e non possiamo quindi fare a meno di richiamare le parole che Francesco Flora scrisse circa trent'anni fa, accennando al *fenomeno* Verga: « L'arte di Giovanni Verga così salda di figure umane e di forza etica, desta un'ammirazione puramente letteraria e verbale. Quella prosa ferrigna a ritmi bruschi, metallici, scavati in rilievi duri come squadratura di ferro, come le *erre* del dialetto siciliano più marcato, sembra irrimediabilmente remota da noi. Non bastano lodi di critici a farcela riprendere. *Bisognerà che passi tutta la crisi d'oggi per avvicinarla con animo convinto* ».

L'intuito di Francesco Flora è stato profondo e chiaroveggente. Rileggendo adesso i capolavori di Giovanni Verga, assaporiamo in pieno la gioia di trovarci davanti all'opera eterna di un genio, e possiamo meglio spiegarci il comportamento sdegnoso del Maestro verso gl'innumerevoli ammiratori che in Lui vedevano soltanto l'autore dell'artificiosa e grottesca « Storia di una Capinera »: comportamento che sbalordiva e disorientava i catanesi di trent'anni fa.

Titomanlio Manzella

ROMA E CARTAGINE

(*Continuazione della pag. 2*)

ma potè vedere e riferire quel che Annibale stava, palesemente preparando. Di qui una legazione romana, che dovette raggiungere Annibale, forse al principio di settembre del 219, richiamandolo al rispetto del patto dell'Ebro (non passando quel fiume), e di Sagunto, in quanto alleata di Roma.

Ma Annibale aveva pronta un sottile e spregiudicata risposta: sostenendo la bilateralità implicita del patto dell'Ebro, nel senso che, se i Cartaginesi non dovevano passare verso nord quel fiume, i Romani non dovevano valicarlo verso sud; mentre l'avevano già infranto, intervenendo a Sagunto. In tal modo non solo le loro richieste dovevano apparire ingiuste; ma di fronte a Cartagine essi sarebbero risultati provocatori di guerra. L'intervento di Annibale contro i Saguntini avrebbe poi dovuto essere giustificato, da una loro presunta azione di razzia ai danni dei Turboleti, amici dei Punici.

Quando gli ambasciatori romani si sentirono opporre quelle obbiezioni sofistiche, portarono la protesta a Cartagine, illudendosi che il Senato potesse sconfessare il Barcida. Ma ormai quasi tutti i Cartaginesi erano invogliati a riprendere la guerra; e se i Senatori del partito Barcida sostennero la tesi di Annibale; la maggioranza rifiutò di discutere sul patto dell'Ebro, perchè non era stato ratificato dalla metropoli; notando per Sagunto, ch'essa non era elencata nel patto del 348 tra le città amiche di Roma, da rispettarsi; e che quindi male facevano i Romani preferendo l'amicizia recente con una cittaducola, a quella con una Cartagine.

Nel frattempo Annibale aveva creato l'irreparabile, iniziando, ancora nella buona stagione del 219, l'assedio di Sagunto; e se durante l'inverno successivo Roma non potè intervenire, quando nel febbraio o marzo 218 quella città dovette arrendersi, inviò subito una nuova ambasceria a Cartagine. Inutilmente: perchè ormai le posizioni polemiche dei due avversari erano fisse: e i Romani stessi, lasciati arbitri di dichiarare o no la guerra, dovettero scegliere la via delle armi.

In realtà se mai guerra ci fu, nel mondo antico, desiderata al suo sorgere dalla stragrande maggioranza di entrambe le genti, che la dovevano combattere, questa fu la seconda Punica: perchè entrambe erano avide di dominare il Mediterraneo occidentale, e, raggiunta una maggiore efficienza, volevano un confronto armato decisivo: pur cercando ognuna, com'è naturale, di dimostrare che il conflitto nasceva per colpa dell'avversaria.

Non solo l'accresciuto dominio di Roma nella Padana, nei paesi Adriatici, nel golfo Ligure, nelle isole del Tirreno, riduceva l'area dei commerci e delle fonti di soldati mercenari per i Punici; ma le guerre più prossime, contro i Galli ed i Liguri; la rinverdita amicizia con Massalia e colle sue colonie fino ad Emporie; ed il « divieto dell'Ebro », preannunciavano che Roma avrebbe esteso il suo influsso sui mari e sulle terre di Occidente. E ciò mentre le nuove forze economiche e militari procacciate dai Barcidi in Spagna; il desiderio naturale in ogni Cartaginese della rivincita, portata all'orgasmo nel figlio di Amilcare dopo un ventennio di lotte vittoriose sue e dei suoi congiunti; il bruciore non ancora lenito per l'inaspettata sottrazione della Sardegna; la convinzione che Galli e Liguri, Sardi e Corsi potevano costituire ottime riserve di forze contro Roma, e che ogni ritardo avrebbe invece permesso il consolidamento della sua federazione: tutto spingeva Annibale e i Cartaginesi (che fin qui avevano lasciato mano libera ai Barcidi) verso una guerra sollecita e risolutiva.

D'altra parte per i Romani Cartagine, ch'essi avevano già ridotta agli estremi con le paci del 241 e 238, e che avevano vista martoriata dalla guerra contro i sudditi e i mercenari ribelli, ora riappariva troppo più forte di ogni previsione; e le sue manovre per sobillare i popoli barbarici erano state troppo evidenti e dannose: mentre quel che oggi essa aveva perpetrato contro Sagunto, domani l'avrebbe fatto contro Massalia, e la Sardegna, e la Sicilia, riducendo per quanto era in lei, il concreto dominio militare e commerciale di Roma, negli stessi mari italici.

Quei due grandi popoli non erano ormai più, l'uno debole e l'altro forte; ma entrambi più forti di quanto fossero stati nel 264, all'inizio del loro primo duello. Ma nè l'uno nè l'altro ebbero veramente una visione profetica del futuro; poichè i Romani non previdero che la guerra, che contavano di fare in Spagna, l'avrebbero dovuta invece combattere nella loro Italia, e che la vittoria auspicata, invece di permettere loro una rapida conquista e romanizzazione dell'Occidente, li avrebbe portati a rallentare quest'opera, ingolfandosi in guerre per il mondo orientale; e d'altra parte i Cartaginesi ed Annibale non previdero che la lega italica avrebbe, in massima, resistito tetragona a tutti i colpi infertili, e che la lotta sarebbe finita colla loro umiliazione, e colla perdita del loro rinnovato impero.

Luigi Pareti

● La editrice Universo di Roma ha edito ultimamente: « Le storie della creazione » di Laura Farini-Moschini, « Domani è lunedì » di Pasquale Pinto e « Cheren » del generale Nicola Carminco nel quale viene rievocata la eroica resistenza di quel presidio di fronte all'avanzata inglese. Viene inoltre annunciata la prossima pubblicazione di una commedia di Eduardo De Filippo intitolata « Il paese di Pulcinella ».

UMANITÀ DEL FANCIULLO

L'animo si rallegra quando si vedono i bambini delle così dette « buone famiglie » sfuggiti alla sorveglianza dei genitori, oppure durante la villeggiatura, o nei ricreatori, giocare liberamente e fraternamente con i compagni poveri, senza che venga avvertita alcuna barriera, senza il senso della « superiorità » e della « inferiorità ».

E' vero che il fanciullo povero ha spesso le scarpette consunte o i vestitini logori, a differenza dell'altro: ma i suoi umili indumenti gli consentono maggior libertà di mosse; egli si arrampica sugli alberi, gioca con la terra, si bagna nei ruscelli con una disinvoltura che all'altro non è consentita, perchè impacciato nei vestitini perfetti. E sebbene quest'ultimo abbia le tasche fornite di tutti quegli oggetti atti a mandare in visibilio i bambini, accade, non di rado, che le cianfrusaglie del povero riescano più divertenti, meno ingombranti, perchè ci si può giocare senza l'assillante timore di perderle o di romperle, perchè rendono, talvolta, il divertimento più geniale. E anche se il ragazzo della così detta « buona società » è più accarezzato e curato e riceve maggior quantità di regali, l'altro gode il privilegio, massimo per i fanciulli, della libertà, in quanto la sua vita è raramente impacciata in tutte quelle costrizioni che affliggono il primo. Il quale spesso è più istruito e legge di più, ma nel gioco si trova in netta inferiorità, perchè il povero sa industriarsi, aggiusta, costruisce, inventa, e spesso diventa il « capo » nei giochi, mentre l'altro accetta volentieri un posto subordinato, ben contento di essere diretto e di apprendere da chi vale di più.

Ma non durano molto questi rapporti spontanei e fraterni. Perchè ben presto interviene la « saggezza » della famiglia con i suoi « sapienti » consigli: « Non voglio assolutamente che tu giochi con quel bambino sudicio e stracciato ». « Ti proibisco di far lega con i figli della « bassa gente ». « Non ti permetto davvero di andare a zonzo per i campi con i « ragazzacci dei contadini ». « Ho tolto il bambino da quella scuola, perchè cominciava ad essere frequentata dai ragazzi dei rioni popolari, e non voglio assolutamente « certe » compagnie per mio figlio! ». E così di seguito: lunghissimo davvero sarebbe l'elenco delle frasi gentili usate dalle « buone famiglie » e di simili consigli « educativi ».

Così i bambini imparano che vi è differenza tra loro e gli « altri »; che loro sono i privilegiati, gli altri nati « casta alta » gli altri alla « casta inferiore... ».

In realtà le lezioni che i bambini ricevono su questo argomento sono davvero « efficaci e sapienti », e giungono al culmine nell'esempio quotidiano che essi traggono in casa dal trattamento delle domestiche.

Il bambino, appena esce dalla prima infanzia, si avvede subito che in casa vi è l'essere che appartiene alla « casta inferiore », la persona a cui tutti possono comandare, che tutti possono strapazzare liberamente, e che non può difendersi perchè ha sempre torto. Anche se il bambino fosse di indole eccellente, non potrà considerarla che alla stregua di un fantoccio di stoffa, che si può sbatacchiare da tutte le parti, mal menare in tutti i modi. Come, infatti, egli potrebbe pensare che fosse dotato di una sensibilità pari alla sua, di una vita eguale alla sua quell'essere che dal mattino alla sera viene caricato di lavoro, che deve portare i pesi più gravosi, pulire quando gli altri insudiciano, vegliare quando gli altri dormono, lavorare quando gli altri si divertono? Senza dubbio la mente del piccolo giudicherà dotato di maggiore sensibilità il suo cavalluccio di legno che quella povera creatura.

Col passare degli anni tale pessima influenza educativa non farà che aumentare. Perchè il bambino dovrà constatare che, mentre in casa non si finisce più di osservare scrupolosamente tutti i dettami dell'igiene, che vuole aria, luce, sole, l'« altra razza » può benissimo dormire in un ambiente buio, talvolta persino senza finestra, che non riceve aria neppure dalle stanze attigue, perchè deve stare sempre chiusa. E mentre egli viene allevato con le abitudini di una ricercata pulizia, quella persona « a parte » deve lavarsi alla meglio, quando il tempo glielo permette, in cucina, senza che alcuno se ne avveda, e poi viene gentilmente qualificata con il titolo di sudiciona.

Non diciamo poi di quelle famiglie — specie dopo questa guerra con i suoi illeciti guadagni — nelle quali egli ha sotto lo sguardo il quotidiano spettacolo della mammina occupatissima con la sarta e la modista, sempre fuori per visite, intenta al bridge, affaccendata tra il cinematografo, il teatro e le danze, mentre l'altra persona, di carne ed ossa come lei, passa la giornata a scopare, a spolverare, a lucidare, a fare il bucato, a preparare i cibi, ecc. Nella mente del bambino non può non radicarsi l'idea che l'umanità sia divisa in due categorie: una che ha il diritto di trascorrere la vita nell'ozio e nei divertimenti, l'altra che deve sgobbare per la prima. E purtroppo ciò gli parrà la cosa più naturale del mondo, perchè in questo sistema è stato allevato fin dalla nascita: considererà l'iniqua divisione come una fatalità della vita, simile alla pioggia e al sole.

E che dire poi di quel bell'esempio che egli riceverà quando la gentile mammina sfogherà il suo malumore e la sua stizza sulla povera vittima, parlandole sgarbatamente, rimproverandola a torto, accusandola per ogni nonnulla? Non parliamo poi del caso disgraziato in cui alla poveretta capiti di rompere involontariamente qualche oggetto! Mentre gli altri fanno tranquillamente i loro malestri, la povera domestica, che per il suo lavoro è assai più esposta al rischio di rompere, viene investita da una raffica di rimproveri e minacce che tengono la sua vita in perenne stato di timore. Inoltre vi è la gentile abitudine di accusarla di tutti quei guasti domestici che avvengono senza colpa di nessuno e di qualificarla per disattenta, sgarbata, rozza e così via.

Con simile educazione non c'è da meravigliarsi che il ragazzo, divenuto adulto, rimanga indifferente dinnanzi a tutte le ingiustizie sociali, o addirittura consideri con disprezzo tutta quella parte dell'umanità che pur lavora per lui, che fatica per procurare il necessario a tutti. Così, più tardi, non solo senza alcuna considerazione, ma anzi con un senso di superiorità egli guarderà il contadino che suda nei campi, l'operaio che si affatica nell'officina, l'uomo che trascina dei pesi, il muratore che, dardeggiato dal sole, rischia la vita su di una impalcatura.

Ora, se si pensa che tutte le ingiustizie sociali hanno radice in questa *forma mentis*, si comprende l'importanza del problema e la necessità di trovarvi una soluzione.

Gli orrori della schiavitù che hanno offeso l'umanità durante i secoli fino a tempi recentissimi, le crudeltà senza nome che hanno condotto migliaia di persone, e, in altra forma, le conducono tuttora, a morire di fatica nelle piantagioni e nelle miniere, hanno origine proprio in questa frattura tra uomo e uomo, per cui si finisce col dimenticare che la vita che vive nel fratello è identica alla propria.

Riprendiamo tra le mani quel mirabile capolavoro tolstoiano che è « Padrone e servitore ». Vedremo qui il ricco proprietario, avido, astuto, egoista, pronto ad abbandonare il servo nella bufera di neve per porsi in salvo, con la riflessione propria della « casta superiore »: « perchè restar coricato ad attendere la morte? Inforchiamo il cavallo e via in cammino! Il cavallo ha buone gambe. Quanto a lui (Nikita) gli importa poco di morire. Che vita è la sua? Egli non potrà rimpiangerla... mentre io... ». Ma tornato presso il servo quando tutte le speranze di salvezza sono ormai perdute, solo, smarrito, nel buio e nella tormenta, vedremo quest'uomo risalire inconsapevolmente alle « origini », cancellare d'un colpo tutte le differenze impresse dalle convenzioni sociali e, senza rendersi neppure ben conto di ciò che fa, porsi sul corpo di Nikita, mezzo assiderato, riscaldarlo, richiamarlo alla vita, noncurante più della sua: « comprende che è la morte, ma non se ne affanna per niente. Si ricorda che Nikita è sotto di lui, che si è riscaldato e vive; e gli sembra ch'egli sia Nikita, e Nikita lui, e che la sua vita non sia in lui stesso, ma tutta trasfusa in Nikita.

« Nikita è vivo, son dunque vivo anch'io ».

Nè diversamente suonano le parole di Tiberio, mentre, disfatto dal male, mira l'effige, ancora sudante, raccolta dalle mani pietose di Fausta Sabina Veronica: « Io e tutti noi non siamo che animali selvaggi, siamo dei mostri, ma Tu, Tu solo sei l'uomo ».

Sono questi i momenti eccelsi della vita che bisogna ridestare nell'animo degli uomini: sono questi i princìpi supremi dell'umanità ai quali bisogna iniziare il cuore dei nostri fanciulli che diventeranno gli uomini di domani... con il compito di superare l'uomo vecchio e dar vita a quello nuovo.

Ettore Remotti

● Dopo 15 anni dal successo del suo romanzo « Angelici dolori », Anna Maria Ortese pubblicherà in questi giorni, « L'infanta sepolta », coi tipi delle edizioni « Milano-sera ». Si tratta di un romanzo denso di azione, i cui personaggi, che agiscono in un mondo sconvolto, non fanno che obbedire a chi li opprime, ma nel loro animo sono perversi.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **« IDEA »**
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 49 – ROMA, 17 DICEMBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

OTTOMILA DENARI

Un articolo della Legge Salica, redatta dai Franchi è così concepito: « Se qualcuno uccide un Franco libero o un Barbaro, viventi sotto la legge Salica sia condannato ad 8000 denari ». Questa somma poteva essere impiegata a comprare qualche capo d'armento o cavalli; ma serve egualmente a cancellare un debito infame, compiuto in un momento di efferata bestialità. Il fatto per la sua ontosa e disumana indifferenza al sacro di una vita, ripugna alla nostra coscienza, e ci sembra quasi inconcepibile che l'uomo possa comperarsi per essere ucciso. In effetti, l'assassino sa prima di compiere il misfatto che la borsa metterà in pari il delitto e l'innocenza, e potrebbe, in ipotesi, sborsare il denaro prima di uccidere, per togliersi da impicci procedurali. Sì, il nostro senso morale si ribella, ma poi si acqueta e si placa, riflettendo all'insorgere della coscienza moderna dinanzi al delitto di assassinio, e alle sanzioni che le nostre leggi fanno cadere sul capo di chi si è macchiato di sangue fraterno. Ci pare tuttavia che quel senso morale non conduca le proprie riflessioni oltre un certo segno, ma che anzi le tronchi appena sul nascere. Sa il nostro senso morale, e sanno le leggi, che la valutazione pecuniaria della vita umana è il sottinteso di molti comportamenti e costumi che appaiono non solo incensurabili ma di sicura e sensibile moralità? L'uomo e la donna oggi si comperano, non certo per ucciderli bruscamente e con un arma, ma per farli morire lentamente. All'impeto cruento è succeduto un calcolo dell'incruento i cui effetti letali però non sono diversi.

L'ipocrisia che tra tutti i vizi umani è quello che ha perfezionati e affinati i suoi metodi, al punto da vincere in modernità di apparati ogni tecnica più avanzata, onde parlando di essa non si può dire come di altra macchia, vizio antico; l'ipocrisia tra il delitto incruento e la sanzione toglie ogni segno di convergenza e rende candida persino la veste che ha tracce di sangue. Non ha motivo di esaltarsi quindi la nostra cosidetta sensibilità morale, se sopporta che vite umane per stenti e miserie, sopraffazioni, trattamenti brutali, dissanguamenti, periscano al di là del sipario dell'ipocrisia, sempre trepida nel risparmiare visioni conturbanti agli ultrasensibili iugulatori. A pensarci bene anzi, in quell'iscrizione della legge Salica è nascosto un germe di fraternità da noi lasciato perire tra i rovi delle nostre insolenze di primati razziali, nazionalisti, imperialisti e via dicendo. Quegli ottomila denari pagano il sangue del Franco o quello del Barbaro: nessuna differenza quindi tra la vita della gente che ha fatto la legge e tra quella cui è imposta la legge. Non due leggi, non due misure, ma una sola che, almeno di fronte alla morte, fa pari il dominatore e il dominato.

Chi era il Barbaro?

La parola Barbaro è vecchissima voce che troviamo anche nell'Iliade. « In questa epoca lontana una specie di onomatopea formata dalla ripetizione di una sillaba sgradevole per suono, designava con termine sprezzante uomini dei quali si ignorava la lingua, considerati con disdegno, perchè capaci di emettere soltanto suoni inarticolati ». Con l'andar del tempo la parola si trasforma, e Platone ed Aristotile qualificano di Barbari i popoli grossolani, incolti, selvaggi. Per Plauto è barbaro chi parla una lingua straniera, e Ovidio dice sè barbaro, perchè nel suo esilio di Scizia, non trova chi comprenda il suo parlare. Dalla lingua il giudizio passa ai costumi. Cicerone rimprovera a Verre profanazioni che neanche i barbari avrebbero osato commettere: « I barbari erano meno barbari per lingua e per patria di quanto tu non sia per il tuo carattere e i tuoi costumi ». Nella costituzione di Caracalla (212) — ci dice il Latouche — la distinzione s'incentra su un carattere territoriale: la *Romania* era l'Impero, mentre il *Barbaricum* comprendeva i popoli che vivevano al di là dei confini. La conclusione paradossale di un lento sviluppo semantico ci pone dinanzi la sinonimia di Barbaro e di soldato, com'è dato vedere nell'ultimo secolo del Basso Impero. Quest'ultima accezione della parola è sconcertante, perchè accusa un rovesciamento di valori che sarebbe stato giudicato empio ai tempi di Cesare e di Augusto. Apparentemente noi abbiamo ripudiato, attraverso le rivoluzioni dell'opinione, una distinzione che pone l'umanità su due opposti versanti: il versante della civiltà e quello della barbarie. Apparentemente sotto l'arco dell'eguaglianza iscriviamo popoli, genti e nazioni. Ma poi riordiniamo il mondo, discriminando razze, catalogando colori di epidermidi, pesando le masse degli encefali e mettendo in scala le funzioni mentali. Si è giunti persino a raccogliere il sudore per trovare in esso elemento di discriminazione. Lo Stigler è venuto a raccontarci che sottoponendo un Bantù e un bianco ad un bagno d'acqua calda a 76° ha ottenuto 170 cm^3 di sudore Bantù e 107 di sudore, come dire?, bianco. Dalla maggiore secrezione liquida del primo nei confronti del secondo, ha dedotto molta filosofia.

Se dall'etnia passiamo alla sociologia e poi alla politica, scopriamo orgogli separanti di fronte ai quali quello tra greco e barbaro, tra romano e barbaro, tra franco e barbaro, è trascurabile vallo. L'equivalenza tra gruppi di uomini, nei nostri tempi di uguaglianza appare priva di senso, e una legge Salica con una unica pena, quella degli ottomila denari, apparirebbe una mostruosità, una offesa insopportabile alla dignità gerarchica di questo o di quel regime. Ed anche nella valutazione individuale quanta dismisura? Che prezzo darebbe un capitalista alla vita di un proletario e che prezzo questi darebbe alla vita di un capitalista?

E' meglio non compilare un simile listino dei prezzi, in un tempo come il nostro che, senza pur dirselo e direlo, giudica obbrobriosa qualsiasi legge Salica che pretenda imporre lo stesso prezzo a sangui diversi.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

LA CITTÀ DELL'ESPIAZIONE

E' il titolo di un'opera postuma del lionese P. S. Ballanche, vissuto dal 1776 al 1847, sognatore di una palingenesi sociale, e profeta di una mistica sociale in cui misteri antichi ed orientali, cristianesimo sono raccozzati insieme, con ombre iniziatiche qua e là ed aureole di rivelazioni consolatrici. « La città bassa (delle espiazioni) è consacrata in maniera assoluta ai neofiti di tutte le classi che son venuti per un'espiazione volontaria ». Sessanta steccati chiudono altrettanti casali. L'insieme dei casali si chiama Deserto, e forma una prefettura. Dieci casali costituiscono una giustizia di pace e venti una sottoprefettura. « La città dell'espiazione dev'essere un'immagine viva della legge monotona e triste delle vicissitudini umane, della legge implacabile delle necessità sociali: vi si deve attaccare di fronte ogni abitudine, anche la più innocente; tutto sia segno che non vi è nulla di stabile e che la vita umana è un viaggio in una terra d'esilio ». Ogni casale ha un nome. Anche la prefettura ha un nome, e si chiama: « Sole che risplende sui buoni e sui cattivi ». Per una città denominata Deserto, quel nome di Sole, ecc., sembra improprio. Ma non è così perchè il prefetto è l'amministratore della Solidarietà, della Reversibilità, dell'Imputabilità e della Carità. Certo una città con tutte quelle prefetture in cui si compiono cose tanto eccellenti non può essere una Città dell'espiazione, e viene quasi la voglia di andare ad iscriversi all'anagrafe del Deserto.

Le nostre città hanno nomi più belli e più consolanti. Per compenso nessuna prefettura si chiama « Sole che risplende sui buoni e sui cattivi ». E come potrebbe così nomarsi?

LA PROMESSA

Dove non si spingono ormai gli psicologi! Le loro analisi non hanno sfere vietate. Non ci sono strati nascosti che non tentano la scienza, e spesso l'immaginazione di codesti implacabili ricercatori. Voi certamente sapete che cos'è una promessa, ma lo psicologo vi avverte che la vostra conoscenza è grossa, approssimativa. « La promessa è un'azione tagliata in due: una prima parte vien compiuta oggi, e la seconda più tardi. In certo modo la promessa è il contrario del racconto: nella memoria si comincia dalla parte motrice: faccio l'azione e non ne parlo, perchè la parte verbale la rimettiamo a più tardi. La sentinella spara contro il nemico e così compie l'atto motore, poi si reca al campo e racconta. La parte verbale è la seconda e la parte motrice è la prima. Nella promessa si dà il contrario, perchè prima a venire è la parte verbale. Vi parlo d'andare all'Arco di Trionfo: non ci siamo e non ci possiamo andare. Vi dico di salire la scala: voi non la vedete e non la salite. La parte motrice dunque viene dopo ». Questo il processo. Il guaio è che nella promessa la parte motrice che dovrebbe seguire quella verbale, spesso evapora. Di promesse non mantenute la vita rigurgita. Quella parte motrice, la esecuzione cioè di quanto a parole è stato stabilito, è rimandata al mai.

La promessa, a nostro parere, ha per sua germana la minaccia. Guai se tutte le minacce fossero mandate ad effetto, se cioè la parte motrice, seguisse davvero quella verbale. Buona regola è quindi considerare la promessa come una minaccia e come questa esaurita per lo più nell'atto che la formula. Vorreste per caso che tutte le minacce avessero seguito? E come allora osereте sperare che la promessa abbia un giorno il suo compimento motore. Mantenere una promessa è come mantenere una minaccia. Mettetevi dunque in questo stato d'animo, e non avrete disillusioni, quando una promessa vi minaccia!

CANDORE

« E' lecito supporre che Virgilio avrebbe fatto più chiari questi versi, se non altro per la sua bontà, se avesse previsto quanta faccenda dovevan dare agl'interpreti ».

Di quali versi si tratta? Dei versi 684-86 del III Libro dell'Eneide e precisamente di quell'espressione tra ellittica e pregnante, « iussa monent, ni teneant cursus ». Siamo e non per troppo tra Scilla e Cariddi. Antichi e moderni si buttano addosso quel ni. Ma tra quei due scogli voraci e mortiferi viene a cacciarsi l'interprete, il quale fa prodigi di acume, ma forse

(Continua a pag. 6)

Varius

EDMUND WILSON

critico eccezionale in America

La letteratura americana d'invenzione è molto nota in Italia. Ma non la critica letteraria americana.

La letteratura italiana d'invenzione è parecchio nota in America. Ma non la critica letteraria italiana.

Se domandassi a una diecina dei critici più letti e seguiti d'America se hanno letto Cecchi o Contini credo mi risponderebbero di no. Anche di Croce, famoso e frainteso (conosciuto come si direbbe di un palazzo di cui si è visitato un paio d'appartamenti) la critica letteraria è la parte più ignota.

E chi in Italia legge Barzun, De Soto, Nathan? Pochi, credo, e anche ritengo che quei pochi senza soddisfazione.

E poi sta il fatto che le opere d'invenzione sono state tradotte da una lingua nell'altra. Le opere di critica non son state tradotte. De Sanctis arrivò al pubblico americano per un capriccio di Spingarn. E l'editore, dopo tanti anni, non lo ha più ripubblicato. L'aveva pubblicato per far piacere a Spingarn. E l'opera tradotta era la meno letteraria. Così Parrington non ha trovato un editore in Italia. (Se non mi sbaglio... Si pubblicano in Italia tante traduzioni di opere americane che non si fa a tempo a seguirle).

La ragione è abbastanza ovvia. Il pensiero americano critico non è maturato e fondato come l'europeo. Un europeo sente d'aver poco da imparare dalla critica americana, che non s'è mai trovata a studiare i problemi dell'arte, e dove l'esistenza di Kant, di Hegel, di De Sanctis non s'avverte. E dove Poe è più conosciuto come inventore del « romanzo giallo » che come autore di riflessioni estetiche promettenti.

•

La critica americana è la critica d'un popolo che non è inclinato a pensare. E quindi nemmeno a pensare sull'arte. La critica letteraria americana mi appare in gran parte come un'appendice del *Galateo*, cioè dell'arte di dir cose spiacevoli in modo urbano. Oppure appartiene al commercio (il concetto del « best seller »). E recentemente pur troppo è un'applicazione partigiana della politica, con inclinazione evidente della maggior parte degli intellettuali che la conducono verso un vago comunismo o liberalismo estremo.

Insomma: la critica letteraria americana è tutto quel che voglion i critici, salvo che letteraria.

Un'eccezione notevolissima è Edmund Wilson. Siccome ne dirò molto bene, aggiungo subito che non è mio amico e anzi che non lo conosco di persona. Ma l'ho sempre letto con giovamento e con gioia. Parte di questa gioia era negativa, cioè nasceva dal fatto che finalmente leggevo un critico americano che stava al suo tema.

Edmund Wilson ha raccolto ora in un volume 67 articoli da lui pubblicati tra il 1940 e il 1949 intitolato *Classics and Commercials* (New York 1950, Farrar and Straus pp. 534). Ma osservo subito che quest'apertura di compasso temporale non racchiude affatto quello che fu importante in quegli anni, ma quegli scritti del Wilson che gli parvero importanti. Sono una mostra del Wilson, non una cronaca letteraria del tempo.

Fin dalle prime battute sappiamo di trovarci con uno che pensa che « non è un critico letterario chi non s'interessa alla letteratura come arte », o « che non ha sensibilità della forma e dello stile in se stessi », e insomma che chi non sa distinguer il gesso dal cacio non deve giudicar formaggi. A questo criterio il Wilson si mantiene stretto sempre, o quasi sempre, con grande soddisfazione d'un lettore educato all'europea. Questo criterio gli permette di riconoscere il gesso nel famoso libro di Steimbeck *Grapes of wrath* « un romanzo di propaganda, pieno di prediche e di intermezzi sociologici », i cui personaggi « sono animati e fatti marciare piuttosto che vivere; e son come attori coscienziosi nelle loro rappresentazioni in una commedia scritta abbastanza bene »; pur riconoscendo che Steinbeck possiede « risorse eccezionali di osservazione e d'invenzione, talora stupefacenti... ma senza quel che si chiama magia ».

Dove si vede ancor meglio il gusto del critico Wilson è nelle sue qualifiche del mondo e dello stile di uno scrittore e nel dirle con spirito: « La scuola di Hemingway era piena di ubriachi cattivi; Saroyan ci portò una novità: il buon ubriacone... Il fascino della sua commedia consiste nel crear l'illusione della amichevolezza e di una sentimentalità commossa e gentile quale può dar un buon bicchierino in un bar favorito. Il mondo che Saroyan vi mostra è quello che potrebbe esistere se si uniformasse ai desideri suscitati dal bicchierino ». E, d'altra parte, la personalità di Saroyan con la sua contagiosa bonomia ha il pericolo di decader in quel genere di giornalismo che si chiama « colonnista », che dipende esclusivamente dalla popolarità, che non legge mai, non sa nulla di serio intorno a nessuna cosa e basta che apra il rubinetto e lasci correre l'inchiostro ».

Anche di fronte ai classici più studiati il Wilson trova una parola che illumina. Almeno così mi pare per Shakespeare: « Alla fine della sua vita doveva sentirsi tutt'uno con Prospero, un potente e splendido incantatore »; e in un altro passaggio il Wilson ci suggerisce che sebbene Shakespeare fosse un artista capace di tenersi in equilibrio fra due caratteri opposti, tuttavia si doveva sentir più vicino a Falstaff che ad Amleto. E questo mi par più giusto di quanto è parso ai professori di letteratura inglese in America.

Ma un critico non è completo se non ha al suo attivo qualche revisione di valori o campagna o stroncatura, ed il Wilson ha abbondantemente combattuto contro la letteratura commerciale americana e il gusto per il romanzo giallo, come ha sostenuto con competenza tecnica quel rinnovamento o ripulitura della letteratura inglese ed americana che s'iniziò con i nomi di Ezra Pound, di James Joyce, di T. S. Eliot. Contro i libri sentimentali, fatti di formule e di luoghi comuni, che son la pastura del pubblico americano ha adoperato sopratutto l'ironia. « Il signor B ha compiuto qualche cosa che s'avvicina al miracolo. In appena poco più di sessantamila parole — un romanzo della lunghezza all'incirca di *A lost Lady* e di *Ethan Frome* — ha prodotto, mediante una stringente compressione, un piccolo capolavoro di inutilità e di banalità. Molti romanzieri del genere del B. hanno qualche debole, qualche angoluccio di vita che han finito per conoscer bene e intorno al quale hanno qualche cosa da dire, un certo spirito o una contagiosa sentimentalità o una capacità di creare situazioni di ansia; e dev'esser stata una bella fatica per il signor B. l'aver rigorosamente escluso ogni cosa del genere in questo romanzo liscio e limpido nel quale non c'è mai un singolo tratto di spirito, non una scena di vero dramma, nè una frase che sia stata coniata per l'occasione, e quasi neppure un sol momento di credibilità nelle azioni dei personaggi ». Ecco il signor B. liquidato.

•

Mi dispiace di non poter citare a lungo e di dover tradurre. Ci perde molto in traduzione. Il Wilson è un eccellente scrittore. Ha una lingua precisa e aderente al pensiero. E' sobrio. E' diretto. Colpisce nel segno con mosse eleganti e sicure. Il suo saggio su Faulkner è forse troppo inclinato alla discussione delle idee dello scrittore che rappresenta l'opinione conservatrice del Sud, ma quando tocca dello stile di lui dice cose esattissime, come questa che « alle volte Faulkner non conia parole ma le cerca a tastoni ». Leggere Wilson è un piacere che mi capita di rado e non mi ricordo di aver preso passione ad un volume di critica come a questo da molti anni a questa parte.

Anche il Wilson ha delle limitazioni. Ignora, evidentemente, come tutti i critici americani, che ci sia un problema dell'estetica. Ha una sua estetica naturale, ma non riflessa, che potrebbe avvicinarsi, all'incirca, a quella di Flaubert. E le sue conoscenze di letterature straniere, salvo il romanzo russo (in traduzioni) e una fetta della letteratura francese, sono ristrette. Le sue inclinazioni politiche, che si vedon dai suoi saggi su Max Eastman e da un benevolo tentativo d'apprezzare le multilingue liriche di Angelica Balabanoff (!) non sono state sufficientemente forti per influenzar durevolmente il suo ago magnetico. Appena appena qualche sbandata.

Giuseppe Prezzolini

I Sigg. Abbonati — i cui abbonamenti sono scaduti — sono pregati di voler provvedere con cortese sollecitudine al rinnovo inviando l'importo relativo di L. 1500, a mezzo del c/c postale n. 1/2160.

G. DE SANCTIS MAESTRO

Di Gaetano De Sanctis, nominato in questi giorni Senatore a vita, e un mese addietro festeggiato da allievi, amici ed estimatori per il suo ottantesimo compleanno, altri ha detto o dirà per quanto riguarda la vastissima e profonda operosità scientifica, o la concezione storica, o l'uomo e le sue esperienze; ma io, invitato a parlarne in « Idea », essendo uno dei suoi primi allievi (lo conobbi 46 anni fa, quando egli era trentaquattrenne) intendo invece valutare la sua opera come « insegnante di storia antica ». E mi è gradito di prendere lo spunto da un mio fatto personale, ricco per me di conseguenze, e saporoso.

Ero entrato nella Facoltà di Lettere dell'Università di Torino col proposito di dedicarmi allo studio delle letterature moderne comparate, e già studiavo, sotto la guida di Arturo Graf, i rapporti letterari dell'Italia con la Spagna e coll'Inghilterra nel 700; quando, seguendo l'insegnamento biennale obbligatorio di Storia antica, Gaetano De Sanctis, come soleva coi più volenterosi, mi assegnò un tema da studiare, per riferirne nelle « lezioni di Magistero ». La scelta cadde sulla « Persecuzione dei Cristiani di Aureliano ». Dedicai, coscenziosamente, un paio di mesi di ricerche accurate al mio soggetto, e ne redassi un saggio bene elaborato di una sessantina di pagine (che proprio in questo momento, riesumato dalle mie carte, è sul mio tavolo di lavoro). Ero piuttosto fiero di quel saggio, e, quando il De Sanctis, avendolo letto, mi concesse un paio di esercitazioni per riferirne, abbastanza ottimista sui risultati.

Come al solito il mio esposto fu letto e discusso dinanzi alla scolaresca: un mio compagno, dopo di aver presa visione del mio manoscritto, aveva assunto la parte di contraddittore: il Maestro intervenne con opportune osservazioni, per dirigere la discussione, suggerire, correggere, trarre le conseguenze più logiche e genuine. Ahimè, il mio lavoro ne uscì battuto in più d'uno dei suoi punti fondamentali; improvvise verità non intravedute erano balzate fuori; le mie idee migliori si erano chiarite e spiccavano di nuova luce. Ma quel che mi parve allora più strano, e ch'era invece la risultanza didattica più luminosa di quella esperienza, io ne uscivo perfettamente convinto di aver interpretato e utilizzato in modo insufficiente, impari, i dati delle fonti antiche.

E allora, certo anche per la mia natura, che mi spinge ad impuntarmi nelle difficoltà: volli conoscere meglio quel Maestro, quella disciplina e quel metodo di lavoro; e così, in gran parte per merito suo, pochi anni dopo salivo su di una cattedra universitaria di storia antica. Quella discussione mi aveva data la prima rivelazione, a mie spese, di tutto un sistema delicato di acume e di precisione interpretativa, di cautela nell'indurre e nel dedurre, di diffidenza contro le conclusioni frettolose, conseguenziarie ed ipotetiche: il Maestro mi aveva convinto soprattutto che dovevo far uso, dovizioso e continuo, di autocritica. E si può dire che quasi ogni volta, delle innumeri volte in cui lo avvicinai in quegli anni — non solo fino alla laurea del 1909, e durante il periodo della « Scuola archeologica di Roma » ma anche dopo la libera docenza nel 1910, e la cattedra raggiunta nel 1912 — da quei colloqui io non uscivo tanto contento per quel che avessi realizzato, e ch'egli mi avesse lodato; quanto convinto e preoccupato di residue lacune della mia cultura, cui dovevo assolutamente supplire. Il contatto con lui, anche fuori delle aule, era una «scuola», perenne e signorile, di sincerità e di modestia, di apprendimento e di superamento scientifico.

Intanto io avevo frequentato anche i corsi e la casa di Giulio Beloch, che del De Sanctis era stato maestro, e che certo da lui differiva per più lati delle concezioni storiche; ed ora, che sono passati quarant'anni da quei tempi beati, e che ho conosciuto così gran numero di studiosi, credo di poter affermare che ben pochi, come Giulio Beloch e Gaetano De Sanctis hanno avuto, in così eccelsa misura la capacità di aprire le menti dei giovani, e di apprendere loro con profondità ed efficacia il buon metodo di lavoro, permettendo ad ognuno dei migliori di conservare una propria fisionomia, a seconda delle capacità e delle preferenze spontanee, della specializzazione e magari anche delle lacune per un qualsiasi motivo non colmate.

In realtà Gaetano De Sanctis, che aveva intorno a sè, quando io ero iscritto alla Facoltà di Torino, valenti uomini come il Graf ed il Cipolla, il Fraccaroli ed il Pezzi, contribuiva più di ogni altro alla formazione della nostra coscienza scientifica; anche per i giovani che dopo di aver frequentato i corsi di storia antica, non si occupavano più di quella materia. I libri, le lezioni, ma soprattutto le « esercitazioni » di storia antica, rendevano a tutti apodittico, che per studiare un periodo storico occorre una preparazione poliedrica, perchè indissolubili legami intercorrono tra i vari aspetti della vita, nè possiamo scinderli, se vogliamo avvicinarci ad una visione verace e compiuta.

Ed in realtà a noi giovani uditori, destava una vera ammirazione la facilità e la sicurezza con cui egli poteva via via affrontare questioni filologiche e linguistiche, letterarie ed epigrafiche, numismatiche ed archeologiche, etnologiche e geografiche, filosofiche e religiose, giuridiche ed economiche; mentre le sue lezioni, niente affatto « brillanti » secondo il significato volgare della parola, apparivano cristalline ed elaboratissime sequenze di problemi, affrontati e risolti con critica acuta ed equilibrata.

Ma quel che soprattutto denotava, e denota in lui il vero Maestro, era la sua triplice operosità parallela, proficua per la scuola, colle pubblicazioni scientifiche, che lo posero in una posizione eminente; coll'insegnamento, a cui diede il suo zelo più indefesso; e colla formazione degli allievi. E di questi tre lati della missione scientifica, quello forse più redditizio per la sua Scuola, ci pareva allora, e ci pare tuttora, il terzo. Gaetano De Sanctis appartiene a quel poco numeroso gruppo di scienziati, i quali non pensano che per gli allievi basti la lettura delle opere e dei corsi del maestro: per lui occorre che quest'ultimo aiuti e sorregga i discepoli nella ricerca personale di nuove verità, nell'affrontare direttamente e coraggiosamente i problemi, nell'esperimentarsi e scaltrirsi progressivamente, colle proprie forze.

Prendendo molto sul serio i giovani volenterosi, e la loro capacità, non solo di comprendere, ma anche di giungere a conquiste nuove, Gaetano De Sanctis dedicò loro sempre, generosamente, gran parte del suo tempo, senza rimpiangerlo, con tenace pazienza: in scuola, in biblioteca, nel suo studio ospitale e ricco di libri: suggerendo e raddrizzando; e dando a ognuno in *dono* idee, spunti e riflessioni sue, che poi divenivano senz'altro proprietà scientifiche del discepolo, che le aveva accolte e fatte fruttare. E ciò senza farci sentire quel « distacco » tra l'allievo ed il docente ch'è uno degli elementi negativi anche per alcuni grandi scienziati: senza mortificarci per le nostre deficienze ed ingenuità; incuorandoci e spronandoci, ma impedendoci, per quanto era in lui, di trasformare la nostra giusta consapevolezza dei progressi compiuti, in boriosa e sterilizzante vanagloria.

Uscirono così dalla sua scuola, non solo un gruppo cospicuo di studiosi di storia antica: ma schiere intere di valentuomini, che, pure essendosi in definitiva dedicati ad altre discipline, riconoscono di essere suoi allievi, perchè a lui soprattutto devono il concetto stesso del metodo di studio, e da lui soprattutto appresero il culto per la ricerca scientifica seria ed onesta.

Queste doti dell'insegnante, ch'egli seppe trasmettere agli allievi, e che questi a loro volta, quale preziosa eredità vanno trasmettendo ai propri discepoli, ognuno dei quali le realizza e valorizza a seconda delle sue capacità, costituiscono, se bene mi appongo, il più squisito merito del magistero di Gaetano De Sanctis.

Luigi Pareti

Trilussa e Gioacchino Belli al Pincio

PIETRO CANONICA

Pietro Canonica, scultore, nato a Torino il 1° marzo 1869, può guardare alla sua lunga vita d'artista con quel distacco signorile e pacato che è forse la migliore delle conquiste d'una quotidiana operosità e d'un infaticabile magistero: riandando alle tante sculture uscite dal suo studio, ai numerosi monumenti emigrati verso lidi lontani, quest'uomo che cominciò a trattare il marmo da ragazzo, appena uscito dall'Accademia Albertina, nello studio del Tabacchi, non ricorderà forse nemmeno il numero delle opere eseguite. A tutte egli impresse il suo segno distintivo, che le fa riconoscere, per una loro caratteristica finitura amorosa che sembrò sempre mirare alla distruzione degli effetti pittoreschi dello scalpello e alla affermazione d'una dignità, in certo modo connaturata con la preziosità del marmo.

In questo egli fu, diverso da molti della sua generazione che, invece, vollero portare nel marmo l'improvvisazione della creta e, anche nella scultura monumentale, amarono l'impreveduto o il casuale.

Forse l'assiduità nell'operare attorno alla preziosa materia, quasi sempre scelta con cura estrema, rispondeva fin dagli inizi al gusto di questo scultore che sembra aver sempre, per così dire, carezzato il marmo con mano guantata. Fu per tale suo rispetto del mestiere, unito ad equilibrato spirito d'osservazione che le sue opere piacquero in un tempo in cui le persone d'un certo rango sociale e d'una tradizionale cultura si mostravano restie ad accogliere le « scapigliature » d'un'arte rivoluzionaria e poterono, invece, riconoscere nell'arte di Pietro Canonica un atteggiamento antipolemico, soffuso di nobili sentimenti.

Aveva già esposto in Italia e all'Estero partecipando ai « Salons » parigini quando, alla Biennale di Venezia del 1901, raccolse le sue opere in una mostra personale che già comprendeva vari ritratti e soprattutto busti femminili, per i quali la delicatezza consumata del suo scalpello e il suo naturale senso d'aristocrazia erano particolarmente versati.

In tale direzione, infatti, si svolse la produzione plastica più valida dell'artista, di cui, tra le moltissime opere, è tipica la « Bambina » della Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Qualcosa di canoviano appare ancora in tali sculture nella ricerca d'una grazia raffinata, soprattutto nello spegnere gli effetti del variare delle materie in un trattamento uguale del marmo, che ne acquista una cerea opacità: è, appunto, un modo plastico che potremmo chiamare « anti-berniniano », e antimpressionistico che vuol raggiungere nobiltà di effetti in un carezzevole sfumare di piani, senza bruschi passaggi o risentiti profili.

Nel campo della scultura monumentale, tra i molti saggi di calcolato gusto compositivo, vanno ricordati: la « apoteosi dell'indipendenza turca » a Costantinopoli, il Monumento a Kemel, il monumento all'Alpino, a Courmayeur, dell'artigliere a Biella, di Benedetto XIV in San Pietro e, nella stessa Basilica, la statua marmorea di Pio XI.

La sua costante preoccupazione di portare l'opera a completa finitezza, caratteristica che dà ai ritrati quel tono distaccato e quasi impersonale (si dà farli immaginare sempre incorniciati da qualche nobile ambiente architettonico) trasferito nella plastica monumentale causa, talvolta, un'impressione per così dire, di esclusiva « statuarietà »; altra volta la fusione di scultura a tutto tondo e bassoriliero, come nel monumento a Benedetto XV, pur rifacendosi ad un tradizionale modo estetico attuato anche da grandi maestri del passato, genera, per effetto dell'intenzione illusionistica, un che di artificioso e di complesso.

Ma dobbiamo pur riconoscere che nel modo col quale, oggi, noi possiamo considerare l'opera vastissima del Canonica, entra in giuoco un variare del gusto e della cultura al quale l'artista è storicamente estraneo, perchè coerente con tutta la sua formazione tecnica e stilistica.

Nè coloro che lo ebbero insegnante all'Accademia di Belle Arti di Roma, pur fatalmente diversi nelle loro espressioni artistiche, dimenticano per questo il suo tratto signorile, il forte impegno all'arte sua e quella cultura varia e ricca che gli permise di dedicarsi anche alla musica: è noto, infatti, ch'egli è autore delle partiture di due opere « La sposa di Corinto » e « La Tempesta ». E vien fatto di pensare che il suo temperamento, noto per l'instancabile amore della forma e per l'equilibrata composizione per queste stesse caratteristiche, trovasse un naturale modo di esprimersi, anche nella musica.

V. M.

Pietro Canonica: Ritratto di donna Franca Florio

● Di *Maria Montessori* è uscito in questi giorni, nella collana che Garzanti dedica alle sue opere, il volume « La scoperta del bambino », che fa seguito al « Segreto dell'infanzia », pubblicato alcuni mesi orsono e alla precedente « Formazione dell'uomo ». Il volume rappresenta un nuovo importante contributo alla conoscenza e alla diffusione del pensiero di Maria Montessori.

TRILUSSA

"*fabuliste italien*"

Se i giudizi pronunciati dal Carducci, nei riguardi dei nostri massimi poeti dialettali, potessero far testo, fungere insomma da pietra di paragone, Pascarella si troverebbe capolista. Sentenziava, infatti, nel 1880, il tonante Giosuè: « Sonetti in dialetto romanesco, originali — che dopo il Belli pare impossibile, — ha trovato modo di farne Cesare Pascarella... In questi di *Villa Gloria* solleva di botto con pugno fermo il dialetto alle altezze epiche... Non mai poesia di dialetto italiano era salita a questa altezza ». E aggiungeva subito, a rincarare la dose: « Grandissima l'arte e la potenza del Porta e del Belli, ma in una poesia che nega, deride, distrugge classica quanto si vuole l'arte del Meli,: ma fuor della vita, in una Arcadia superiore ».

Per i suoi rapporti con Trilussa, dobbiamo invece forzatamente rifarci ad un aneddoto Si erano trovati in Roma, l'uno accanto all'altro, ad un banchetto di letterati. Qualcuno li aveva presentati, ed il Carducci pronto: « Trilussa? Leggo sempre le sue belle favolette sul *Don Chisciotte*. Bravo! ». E l'altro aveva avuto appena la forza di articolare un « grazie », che il barbuto vate, con ancora maggior forza, già replicava: « Bravo! ».

I termini di confronto ci sarebbero, dunque: senonchè tutto risulta demolito dalla critica odierna e dal semplice constatare che, a quell'epoca, i concorrenti al supposto primato non si trovavano ad eguale distanza dal nastro di partenza. Pascarella aveva raggiunto una fama che, in certo qual modo, giustificava l'iperbolica asserzione (e l'entusiasmo carducciano doveva contagiare molti anni più tardi Emilio Cecchi, per *Storia Nostra*); del Belli e dell'opera sua non si poteva ancora avere un'idea precisa, dato che soltanto in quell'anno Luigi Morandi iniziava, dagli autografi, la pubblicazione integrale e fedele dei *Sonetti romaneschi;* Trilussa era poco più di un esordiente.

Un « bravo », anche un « bravo » carducciano, presuppone un compitino ben fatto, e forse, più che all'invenzione, andava rivolto a quella perfezione formale, che in seguito farà dettare a Silvio D'Amico alcune frasi, nelle quali riecheggia chiaramente, se pur velato da una qualche cautela, il plauso di Enotrio Romano, non si sa bene se per identità di vedute o per suggestione diretta. « Quanto a tecnica poi — scrive il nostro critico — mi pareva ch'egli fosse addirittura troppo bravo: intendo tecnica di verseggiatore; specie nei sonetti, e in certe sestine, la coincidenza del suo fraseggiare col verso mi pareva così perfetta da risolversi, alle volte, in una sorta di gioco meccanico. C'eran dei momenti in cui il miracolo diventava quasi stucchevole; sicchè io lettore mi sentivo portato a rimpianger l'affanno, l'annaspare, le ripetizioni e le sforzature e le zeppe dell'irrequietissimo Pascarella ».

Impressioni soggettive se pur oculate, osservazioni superate dalla universale diffusione dell'opera di un poeta, al quale, fra i tanti, va riconosciuto un merito grandissimo. Egli non ha avuto, come Pasca, la fede patriottica che sfocia naturalmente nell'apporto fattivo del combattente; non è stato, fin qui, ròso dai rimorsi, come Belli, per aver dato vita ad un'opera, che, mutati i tempi e l'animo, l'autore rinnega — ma ha tradotto in versi il suo spirito apparentemente agnostico (« la sua impassibile serenità è fatta di tormenti sedati », ha osservato di recente Giuseppe Villaroel), dando al romanesco e alla letteratura una favola « nuova », che solo da Trilussa, e da un Trilussa romano poteva sortire. Egli (non si stanca mai di rammentarlo personalmente), non ha soltanto rimesso, in auge una favola negletta, ma ha creato un genere che non esisteva la favola « rimodernata », con una morale, cioè, adattata ai nuovi tempi, con un finale più crudo, senza concessioni sentimentali, che ignora ciecamente qualsiasi soluzione precedente.

Per questo Trilussa è andato ad inserirsi, con gli onori che gli provengono da una notorietà mondiale, tra i maggiori favolisti d'ogni tempo e d'ogni paese. E non è tutto. In quel numero veramente eccezionale di telegrammi che si sono venuti ammucchiando sul tavolo del neo senatore a vita Carlo Alberto Salustri, molti ve ne sono che hanno sapore accademico, di convenienza; tutti, però, un innegabile valore plebiscitario. Vi figurano rappresentanti di ogni classe sociale, di ogni attività umana: i lettori, gli ammiratori della sua poesia; quella poesia che abbiamo gustato da ragazzi (spesso di nascosto), perchè ci riempiva di meraviglioso stupore il mondo animale, cui l'artista dà la parola con tanta sapienza ed immediatezza, poesia che abbiamo riletto da giovani, perchè incominciavamo a scorgere tra le righe qualcosa che trascendeva il semplice significato letterale; che leg-

(*continua a pag. 8*)

Livio Jannattoni

EMILIO GRECO SCULTORE

Ho sempre fatto molta attenzione alle « confessioni » degli artisti: per questo considero i loro scritti come un elemento non solo integrante, ma fondamentale e decisivo per intenderli; nè ci si deve sgomentare per quel tanto di artificioso e di polemico che sempre, anche l'artista più sincero, mette in ciò che dice o scrive: perchè, a guardar bene, in fondo, anche in questi motivi umani costoro se veramente hanno in petto il sacro fuoco dell'arte, prima o poi ci fanno scoprire il loro segreto. E sempre ho creduto che ciò fosse valido per chiunque, del passato o del presente, in quanto il tempo trascorso non conta, e l'artista, appunto perchè tale, fu creato per negare il valore del tempo e affermare la presenza sempre attuale del suo mondo.

Così, leggendo il brevissimo cenno che, contro sua voglia e per una consuetudine (del resto lodevolissima) lo scultore Emilio Greco ha premesso ad un suo catalogo della galleria Bergamini di Milano, dove ha tenuto una bellissima mostra personale, con opere recenti, non ho potuto fare a meno di annotare, qua e là frasi assai tipiche e immagini rivelatrici per l'arte sua, che è giunta ad un punto di assolutezza quale di rado s'avverte in altri scultori d'oggi.

Per la cronologia di certi fatti dell'arte contemporanea, potrà essere utile sapere che Emilio Greco è nato a Catania nel 1913, che dal 1933 è sceso sul quadrato delle competizioni artistiche, e che la sua partecipazione ad esposizioni nazionali ed internazionali è foltissima di date e di riconoscimenti della critica d'ogni tendenza: egli rischia, anzi, d'essere uno dei più « premiati » artisti nostri mentre, cosa amaramente eloquente, è uno dei meno fortunati per opere monumentali; ciò che si presterebbe a considerazioni ben tristi per quanto riguarda gli aspetti « ufficiali » dell'arte.

Ma quello che ci interessa di lui è il suo frammentario e schietto ricordare gli anni della fanciullezza e dell'adolescenza, da quando contemplava i grappoli enormi d'uva nera del pergolato avanti alla casa paterna, ai disegni fatti di nascosto nelle pagine del quaderno delle scuole elementari, fino all'entusiasmo per la scultura, quando si pose a lavorare con uno scalpellino che faceva degli Angeli immergendo sacchi di canapa nel gesso, completandoli poi con le estremità formate dal vero, dalle mani e dai piedi della propria moglie.

In mezzo a tutto questo « ricordare » che s'affaccia dalle paginette come a lampeggiamenti luminosi nel caos della memoria, vorrei cogliere un brano che mi permette di parlare dell'arte sua singolarissima e profonda, un brano che considero, appunto, la sua migliore « confessione » fatta senza alcun peso o importanza.

L'amico scultore ci dice: « Se mi affacciavo sulla via Cestai, vedevo spesso la madre di Giovanni Grasso seduta sul ballatoio, con le mani sul ventre, un sorriso bonario e pingue. Vedevo pure, nella stessa via, altre donne affacciarsi alle finestre. Erano donne che mia madre mi ammoniva di non guardare « sunu fimmini tinti » (sono donne dipinte) mi diceva, e ricordo quelle parole che mi davano un senso di disgusto e di curiosità senza capirne il significato ». Ora non v'è chi non intenda (per poco che abbia l'abitudine di meditare su certe cose) come qui lo scultore ancora bambino, attraverso la precoce sensualità, abbia già avuto la rivelazione delle sue preferenze artistiche, anzi, di tutta l'arte sua. Perchè Dio sa se si potrebbe mai dimostrare che in quegli anni la madre di Giovanni Grasso era davvero pingue e se le donne « dipinte » fossero anche loro imponenti oppure magre: ma quel che è certo è che tali apparivano alla fantasia del ragazzo e che l'artista già maturo, oggi, è pronto a giurare che tali fossero.

•

La scultura di Emilio Greco, di questo inquieto e solitario temperamento intriso di bontà e di malinconia che sembra da secoli stargli alle spalle, è tra le manifestazioni plastiche del nostro tempo una delle più autentiche e chiare, anche quando il linguaggio delle forme attuali, col suo fascino astratto e mitico entra in giuoco a sintetizzare la forma portandola verso un significato di monumentalità istintiva.

Questo scultore si presentò, ormai qualche anno addietro, all'attenzione della critica, con certi volti di contadini modellati in terracotta, levigati come ciottoli e poi sottilmente accentati e quasi graffiti, sulla superficie lucida, di fronte ai quali non era difficile rievocare una naturale e istintiva tradizione « siceliota » rimasta latente nell'isola antichissima o ripescata di colpo (con uno di quei « coups de sonde » di cui solo i veri artisti sono capaci) nel fondo italico della plastica locale: come dire un amore alla creta modellata che, però, non cede alla suggestione della minuteria, ma aspira alla monumentalità anche nelle forme più semplici e quotidiane.

La parabola dell'istinto naturalmente e fatalmente plastico di Greco non doveva però arrestarsi lì: fu, lo ricordiamo benissimo, una specie di successo e di sorpresa, si vide subito come una tale disposizione del gusto facilmente si volgesse al ritratto; ma non bastava: nell'intimo d'una tale manifestazione scultorea urgeva una necessità maggiore e più impegnative, di carattere monumentale. S'ebbero allora, figure di donna o di lottatori in riposo che già proponevano un dichiarato rapporto con lo spazio circostante, che si accampavano in pose trasverse o raccolte, assumendo vigore dall'ambiente anzi, rendendolo vivo ed eloquente: per cui, davanti a simili saggi, veniva spontanea la domanda: « ma perchè costui non lavora « in grande? » Il pericolo, in quegli anni, era annidato nella stessa possibilità d'una simile domanda: chi, infatti, avrebbe potuto giurare che l'aspirazione alla monumentalità non fosse, invece, una sorta di nostalgia o di allusione alla vera grandiosità dei volumi e delle masse, concretamente attuati?

Il pericolo fu evitato dal sicuro e acutissimo gusto dell'artista, il quale si presentò con dei « pezzi » di scultura che, anche se provvisoriamente venivano modellati in gesso forte o cemento, rivelavano un'esigenza del marmo, anzi della pietra rude, all'incirca come si può vedere negli scultori etruschi che si servivano davvero provvisoriamente della terracotta, ma poi (si ricordino le sculture del museo di Volterra) quando attaccavano la pietra dimostravano d'aver trovato il loro elemento naturale, o, se si volesse essere più rigorosi, potremmo ricordare le metope di Selinunte o le celebrazioni plastiche della maternità negli ex-voto siculo-campani. Da quel tempo, che è poi recentissimo, si deve datare, a mio parere, la decisiva scoperta di se stesso compiuta da Greco: per questo egli può oggi affermare (sia pure con un velo di tristezza nella voce), che la scultura non vive negli studi ma all'aperto o nel rapporto con le architetture.

Infatti una intima e pur chiara architettonicità presiede a tutte le sue opere: perfino ai disegni, che sono assai belli e tracciati con rapide e sicure falcate di inchiostro o di carbone, disegni nei quali la linea ha perduto definitivamente il suo valore di arabesco e si sostituisce invece al volume stesso dei corpi.

•

Il nostro scultore ha un modo particolarissimo di considerare la luce in rapporto alla plastica: il problema luministico non è per lui estraneo ed esterno alla scultura, nè viene assorbito come nell'impressionismo plastico) in funzione di necessario completamento della forma, ma, invece, è la forma stessa già realizzata che si affaccia e si protende alla luce, offrendo spontaneamente i piani plastici alla sua eterna sollecitazione: sicchè, dovunque ponete una sua figura, sarà questa a richiamare su di sè la luce vaga e impersonale, tramutandola in elemento di stile, non più indipendente e imprecisa. Questa sua precisazione dell'effetto luministico sulla plastica è un altro degli elementi fondamentali per cui la scultura di Emilio Greco assume valore inconfondibile e personale: in tal senso il suo nudo di donna che egli battezza « figura seduta » è quanto mai eloquente e significativo.

Ma vorrei qui, a modo di conclusione, soffermarmi su due opere tra le più impressionati del nostro artista: esse sono: il « cavallo ferito » e il « bove », opere del resto totalmente note, discusse e ammirate che non avendo bisogno di spiegazione, permettono, proprio per questo, un sereno esame critico.

Il « Cavallo ferito » anche se qualche sottilizzatore vorrà riportarlo al cavallo di Picasso, non ha nulla a che fare con l'intellettualistica avventura del troppo celebre artista: dopo essere stato, per così dire, una « cosa vista » (ci tornano subito in mente i macabri incontri, in campagna, con queste carogne abbandonate o la dolorosa visione d'un cavallo morente, al quale siano state, per ultima pietà staccate le stanghe del carro, per lasciarlo finire in pace) è soprattutto una trasfigurazione poetica dell'animale e dell'attimo del trapasso.

Qui non avrebbe alcun valore la narrativa minuta ottocentesca, suggerita dalla forma realizzata, come avveniva per la scultura dei nostri nonni, riflessa nei poeti; ma piuttosto un pensiero profondo e cupo sulla verità universale del dolore.

Nel « Bove » una forza latente, secolare, sembra provenire da lontanissime e inconsapevoli origini egizie o babilonesi ma si ravviva e palpita nel blocco serrato per parlarci ancora dell'eternità dell'arte e del valore d'uno spunto di « vero » sormontato e fissato nel suo aspetto per sempre valido: e qui, davvero, proprio perchè il poeta dell'Ottocento varcava i limiti del gusto a lui contemporaneo, ricorderemo ciò che a Carducci suggeriva un simile spettacolo nella sua lirica universalità, e cioè: « un sentimento di vigore e di pace »...

Valerio Mariani

Emilio Greco : Ritratto

Pasquale Jannaccone

Il Capo dello Stato, chiamando Pasquale Jannaccone a sedere in Senato, fra i pochissimi cittadini designati dalla fama per avere illustrato la patria con le opere dell'ingegno, ha onorato, insieme, il Senato, la scienza economica, che in Italia ha una luminosa tradizione, e fra gli economisti, che questa tradizione conservano, chi è da loro riconosciuto maestro di dottrina e di stile. Lo vediamo ancora, pochi mesi fa, a Torino, la sua terra di elezione e di insegnamento — Pasquale Jannaccone è nato a Napoli il 18 aprile 1872 — eretto nella persona, come se l'età non gli pesasse — in una numerosa accolta di economisti della scienza e dell'industria, al letto della grande malata, l'economia italiana, esporre la sua diagnosi, in una limpida lezione, esempio del come il sapere classico possa essere applicato da un'agile mente, con sicuri principi di ragionamento, alle condizioni concrete più diverse; — poi per tre giorni seguire attentamente la discussione, e in ultimo levarsi sulla fine di una laboriosa giornata, per lungamente esporre alla sua volta dubbi e dissensi, con parola sempre ornata garbata e precisa, padrone del pensiero proprio e del consenso dell'assemblea.

Jannaccone non ha, fra i maestri, la foga travolgente di un Ferrara, la caustica amarezza di un Pareto, la tumultuosa genialità di pensiero di un Pantaleoni: fa pensare piuttosto alla composta serenità di un Marshall, ch'Egli, come storico delle dottrine economiche e loro divulgatore nella « Biblioteca degli Economisti » presentava or è molti anni ai lettori italiani, con una lucida prefazione, in cui, non a caso, erano insieme considerate le figure del continuatore dei classici e del capo della scuola storica, Schmoller. La pagina di Jannaccone è, come la sua parola, meditata, misurata, cesellata fin nei piccoli particolari, precisa e definitiva. Gli strumenti più raffinati dell'analisi sono adoperati nel modo giusto al fine giusto, per porre a fuoco un problema che, non per avventura, è di interesse attuale, non solo scientifico, ma pratico, cioè sociale. Perchè in Jannaccone si realizza un felice connubio, che diremmo la caratteristica della sua personalità, fra la nordica freddezza della forma e la profonda sensibilità meridionale.

Nei primi studi è attratto dai problemi, già allora ardenti, del lavoro, nel Laboratorio di economia politica del Cognetti De Martiis, prima palestra del pensiero suo e di Einaudi; è del 1894-1897 lo studio economico-giuridico del *Contratto di lavoro*, in cui si elabora la tesi, che aveva molto tempo prima meritato un accenno di un altro grande economista, lo Jevons, di una riforma dell'impresa economica in senso associativo fra capitale e lavoro; tesi ch'è ancora attuale, come ha ricordato lo stesso Jannaccone su *Idea* dell'aprile 1949; perchè il dare al contratto di lavoro la funzione di strumento di collaborazione, in uno speciale vincolo di società, disarmerebbe, conciliandole, le opposte anacronistiche pretese di un'espropriazione del lavoro da parte del capitale e di una espropriazione del capitale da parte del lavoro.

Ma in Laboratorio matura lo studio di maggiore impegno sul *Costo di produzione* (1904), sempre, in seguito e ancora oggi, ritenuto fondamentale, per ogni elaborazione di questa categoria essenziale del fenomeno economico. Poi l'interesse scientifico si eleva verso i più sottili problemi dell'economia pura. Sono del 1907 le *Questioni controverse sulla teoria del baratto*, che interessano uomini come Marshall Edgeworth e Loria: sono del 1914 le due monografie *Teoria e pratica del dumping* o *della discriminazione dei prezzi*. *Dei prezzi di guerra; di sindacato e di protezione*. Anche su questi problemi, non si potrà non ricorrere alle fini elaborazioni del Nostro. Nella prima trattazione si inquadrerà la teoria del contratto collettivo di lavoro, in un regime ormai riconosciuto necessario, di organizzazione giuridica, che regoli il puro carattere monopolistico dei sindacati, per sospingerli verso situazioni e soluzioni ipotizzate come di concorrenza, senza reciproci abusi di forza. Ma si tratta di un fenomeno particolare del più generale mutamento di struttura, che ancora cerca una teoria, quella dell'operare della concorrenza imperfetta o monopolistica, di cui è caratteristica appunto la discriminazione dei prezzi; e la finanza pubblica, campo specifico di prezzi discriminati, richiama l'attenzione dello J. nella monografia sulle *Imposte Speciali*. Il fenomeno più generale, sempre più attuale e dibattuto nella scienza economica, è quello che già nel « Costo di Produzione » lo J. aveva segnalato, come conseguenza della sostituzione di un equilibrio della produzione supposto come generato dalle microforze della libera concorrenza, con un equilibrio determinato dalla lotta di energie attuali e potenziali, di macrocosmi economici, creati da esigenze organiche e funzionali. Queste mutano la faccia a molti problemi economici, e giuridici e politici con quelli connessi, e portano, se mai, a posizioni, o tendenze, di equilibrio diverse da quelle raggiungibili con unità economiche piccole e divisibili. E' il problema della crisi del sistema capitalistico e delle sue oscillazioni più intense e frequenti: che in sede di politica economica richiama il problema delle economie regolate.

Economia pura deduttiva ed economia induttiva si disposano, successivamente, nelle tre monografie: *Relazioni fra commercio internazionale, cambi esteri e circolazione monetaria in Italia nel quarantennio* 1871-1913 (1918); *Sulla misura delle variazioni dei prezzi* (1923); *La bilancia del dare e dell'avere internazionale con particolare riguardo all'Italia* (1927). In esse lo J. si mostra padrone del metodo statistico, oggi tanto in onore negli indirizzi econometrici: ma inteso, non come esercitazione esclusiva, sibbene a servizio di uno schema di ricerca teorica, che non può non essere deduttiva, e che nei casi studiati dal Nostro getterà luce sulle vecchie illusioni e nuove disillusioni della così detta « bilancia del commercio », e dei congegni limitatori delle economie controllate. Le monografie recenti sui *Problemi dell'oro* e su *Le forze dell'Europa* appartengono a questa linea di pensiero, che sarà sempre, con la consueta misura, riaffermata sempre quando si affaccino inaute pretese rivoluzionarie della scienza economica.

Al tempo in cui lo J. era scelto fra i primi studiosi degni di costituire l'Accademia d'Italia, a coloro che parlavano di una rivoluzione economica, per l'avvenuta sostituzione dell'ipotesi dell'uomo economico con l'ipotesi dell'uomo corporativo ispirato dall'interesse generale, il Nostro poteva ricordare (*La scienza economica e l'interesse nazionale*), che gli economisti, sempre, per vocazione del loro stesso magistero, si sono messi dal punto di vista dell'interesse generale, e che, per esempio, i principi dichiarati dalla Carta del Lavoro, lungi dal contraddire, rispecchiavano — si fossero in questo spirito realmente attuati! — le conclusioni più generalmente ammesse dall'economia scientifica.

Era pure di moda l'idea della « moneta nazionale garentita dal lavoro nazionale »; e J. rintraccia e critica (*Moneta e Lavoro*, 1947) fra vicende e dottrine monetarie del passato, — da quella mercantilista, fallita con l'esperimento di Law, — aspirazioni, illusioni, problemi teorici, che, nel continuo flusso e riflusso del pensiero e degli eventi umani, si riproducono ancor oggi, con qualche complicazione in più, ma senza mutamenti di sostanza. Oggi quell'idea si ritrova nella cosiddetta rivoluzione keynesiana, di una teoria che dovrebbe confortare nuove politiche economiche allo scopo di assicurare la piena occupazione. Ma, avverte decisivamente il Nostro, il sistema keynesiano di manovra della moneta e degli investimenti suppone che ad un'espansione monetaria possa sempre corrispondere un aumento della produzione, e che sia sempre facile accrescere la quantità dei beni-capitali, sino al punto in cui diventi zero o prossima a zero la loro efficienza marginale. Questa ipotesi dell'elasticità infinita delle risorse è nettamente smentita dalla realtà italiana di una economia di scarsità, e dal buon senso anche per le economie di transitoria abbondanza: può essere dunque fondamento di una teoria di crisi e comunque di breve periodo, non può pretendere a generalità e novità addirittura

(Continua a pag. 8)

Celestino Arena

Emilio Greco : Cavallo ferito

TRADIZIONI NATALIZIE

I riti e le usanze che sopravvivono e si rinnovano presso i popoli di fede cristiana, nella ricorrenza della natività del Signore, offrono agli studiosi un vasto campo di ricerche, intorno a tradizioni le cui origini risalgono spesso ad epoche le più remote. Talvolta si riscontrano persino indizi di antichi riti pagani, a cui il Cristianesimo ha dato nuova espressione religiosa.

Si dice che la stessa data della celebrazione del Natale, essendo ogni ipotesi storicamente incerta, venisse fissata dai capi della Chiesa nel giorno in cui, nella Roma antica, si festeggiava il nuovo solstizio: la grandiosa cerimonia del *Natalis solis invicti*, che si svolgeva all'aperto, mentre gli occhi di tutti s'affissavano verso il cielo. Ora, per i seguaci della nuova religione, il Cristo era appunto, in senso spirituale, il *sol novus*.

Qualcosa d'antico veramente traspare talvolta dalle leggende e dai riti del popolo; un po' meno dai canti che la musa popolare rende in omaggio alla nascita del Redentore. Questi sono, molto spesso, rifacimenti di altre precedenti poesie religiose e si ricollegano a quelle *laudi* sacre, fiorite intorno ai secoli XII e XIII, che sono in gran parte anonime, ma fanno capo a Francesco d'Assisi e a Iacopone da Todi.

Le manifestazioni folkloriche del Natale si diffusero un po' dovunque, sì che ai canti popolari natalizi italiani corrispondono i *noëls* del popolo francese, i *villancicos* spagnoli, *i Kolyadiki* slavi. Sono ninne, nanne, nenie e altre canzoncine rese in onore del Bambino Gesù o della Vergine Madre; e v'è in tali efflorescenze poetiche tanta freschezza e ingenuità di sentimento da dar, da sole, la misura della fede di cui è intimamente pervasa l'anima popolare.

Sentite quanta semplicità d'espressione e che soavità d'immagini in questa strofe d'un canto popolare calabrese:

. . . .
Bamminiello pittirillo
culla resta trocchinella
i capilli crunnulilli
tutti quanti anella anella
. . . .

(traduzione:

Bambinello piccinino
rivestito di turchino
i capelli d'oro fino
tutti anella ed anellini).

Taluni di questi inni sacri, resi dalla schietta anima del popolo, debbono essere stati ispirati, anteriormente a S. Francesco, dalle celebrazioni religiose che non erano mancate da parte di Sant'Ambrogio, San Venanzio, San Prudenzio, ecc...., mentre da Romanio il Melode era scaturito quel soave *contacio*, veramente melodico, che narra le leggende e i prodigi della Natività. Ad esse bisognerà appunto rifarsi per l'origine di quelle medievali sequenze che descrivono la nascita santa e giungono fin quasi alle soglie dell'età francescana.

Ma il gran santo d'Assisi ha il merito di aver impresso nuovo impulso mistico nell'ardore religioso dei suoi tempi, di aver riacceso il sentimento dei cantori di laudi sacre; ed ha — per quel che riguarda la Natività — il merito di aver, per il primo, rappresentato con vivezza il gran mistero della nascita del Cristo, instaurando la più simbolica, la più soave, la più italiana tradizione religiosa: quella del Presepe.

Nel Natale del 1233, nella ridente valle del Greccio — un paesino dell'Umbria tanto cara al cuore del Santo — volle il poverello d'Assisi far rivivere al popolo il suggestivo avvenimento celeste. Sulla mangiatoia di una povera stalla, tra un asino e un bue vivi, collocò l'effigie del piccolo Gesù, e tra la stupita folla di donne contadini pastori, accorsi d'ogni parte, al sacerdote celebrante servì egli stesso la messa in veste di levita, cantando il Vangelo con occhi umidi di pianto.

Nel rinato sentimento religioso, che traeva gli auspici dal mistico fervore francescano, l'esempio fu fecondo; e la pia tradizione si diffuse di contrada in contrada, conquistò il cuore del popolo. Fiorirono i presepi, aureolati d'una dolce poesia di focolare domestico, e gli uomini si sentirono ricongiunti a Dio nella santità degli affetti familiari.

L'umiltà francescana aveva umanizzato lo spirito religioso, e lo spirito religioso, risalendo dalla terra al Cielo, trasfigurava l'umanità. Il Creatore, disceso a redimere, riviveva ormai, per opera del più umile dei Santi, come una realtà sempre presente alla coscienza degli uomini, come realtà avulsa dalla storia, al di fuori d'ogni data, ma viva e sempre rinnovantesi nel cuore delle creature.

Canti, inni, cori fioriscono sulle labbra dei poeti, sgorgano dal cuore del popolo; le musiche sacre si sciolgono in più toccanti melodie; appaiono sulle tele i mirabili dipinti del Mantegna, del Giotto, del Cimabue.

•

S'intrecciano le leggende alle tradizioni; e se pur talvolta i riti religiosi si contaminano di note profane, queste vengono purificate dall'empito della fede che spiritualizza ogni credenza.

Molte di queste dolci tradizioni sono ormai sommerse dal tempo, ma non poche ne sopravvivono, soprattutto là ove alla corrente modernizzatrice s'oppone l'anima di gente semplice attaccata al senso delle gioie pure.

Significativa e simbolica è la costumanza natalizia del *Ceppo*, che, con qualche variante da luogo a luogo, si pratica in molte regioni d'Italia e in altre località europee. In Francia è nota particolarmente in Provenza, ove il ceppo è detto *Tréfoir*.

In Calabria, la sera della Vigilia, nell'attesa della Notte Santa (la *Buena Noche*, come dicono gli Spagnuoli) il padre di famiglia mette sul camino un grosso ceppo e accende il fuoco. Dopo di lui, in ordine d'età, gli altri componenti della famiglia accostano al ceppo paterno altri ceppi più piccoli; e questo fuoco continuamente si ravviva per tutta la notte, finchè i vari ceppi — che s'è avuto cura di sceglierе tra i più resistenti — non siano del tutto consumati.

In Toscana, messo il ceppo sul fuoco, si bendano gli occhi ai bambini, i quali, così bendati, si avvicendano a battere con le molle il ceppo acceso, recitando l'*Ave Maria del Ceppo*. Ed è così diffusa in Toscana tale costumanza che si è finito col dare il nome di *ceppo* anche al rituale regalo natalizio che ci si scambia tra parenti ed amici.

In Provenza, durante la cerimonia del *Tréfoir*, si cantano in coro, dai familiari, versi come questi:

Domani è giorno di gaudio!
Che qui entri ogni bene!
Che il ceppo ravvivisi!
Che le donne siano fertili!
Che le capre prolifichino!
Che le pecore partoriscano!
Che ci sia molto frumento!
Che ci sia molto vino!
E così sia!

In certe località, quando il fuoco è estinto, s'usa conservare i tizzoni, a cui si attribuisce un potere soprannaturale contro iattura e malanni. Durante l'età medievale tali avanzi si riponevano in serbo in qualche sito, da dove si riprendevano sollennemente l'anno successivo per riportarli sul focolare ove era pronto il nuovo ceppo da ardere. In Norvegia è diffusa l'usanza di salare le ceneri prima di andare a letto, e tale compito spetta alla padrona di casa.

Circa il significato recondito di tali cerimonie sembra ovvio poter dedurre che le percosse date al ceppo dai bimbi di Toscana tendano a far spargere dal legno acceso una pioggia di scintille ch'equivalga a una pioggia di beni sulla famiglia. Non va dimenticato che il ceppo simboleggia l'albero, e sarebbe quindi come una battitura dell'albero.

Più oscuro appare il senso del rito che si svolge in Calabria, e non è improbabile che riviva in esso qualcosa di mitologico e vi palpiti l'anima dei vecchi progenitori. Ma la poesia del Cristianesimo ha circonfuso di nuovo fascino l'antico mito, sì che la fede ingenua di queste famigliuole, raccolte intorno al ceppo come intorno al fuoco sacro, ravvisa in esso una fiamma ch'è simbolo d'offerta e pegno di amore: fiamma accesa e vivificata per scaldare il bambinello Gesù. Quel bambinello che nei canti del popolo calabrese è descritto appunto come «povero e freddoloso».

Si tratta d'altra parte di fuochi e di fiamme che quali simboli di fede si ritrovano spesso in molte cerimonie. Particolarmente nelle grandiose manifestazioni natalize dei tempi medievali, quelle solenni *feste feudali natalizie* che duravano tre giorni consecutivi, con processioni sfarzose a cui partecipavano feudatari castellani e vassalli, e con gesti di grande munificenza da parte dei primi. Durante tali processioni venivano appunto agitate innumerevoli torcie accese, precedentemente benedette, le cui scintille che si facevano sprizzar dovunque avevano la virtù propiziatrice di spandere il benessere nelle case dei fedeli.

Altro rito che si ricollega al *ceppo*, per analogia di fede, è quello di lasciare per tutta la santa notte la mensa imbandita, affinchè il divino Bambinello e la Vergine Madre possano saggiare le vivande e diffondere sul desco familiare il profumo delle loro grazie. Ben radicata è difatti nel cuore del popolo l'idea che nella notte di Natale il bambino Gesù rinasca effettivamente e vada di casa in casa a dispensare le sue benedizioni.

E si riconnette forse a tali riti e a tali credenze l'usanza di alcuni popoli nordici (Lapponia, Norvegia, ecc.) di lasciare la notte di Natale gli usci di casa aperti a chiunque voglia entrare e cibarsi.

Una particolare importanza ha, per molte popolazioni, la cena della Vigilia. In Calabria è tradizionalmente tutta di magro, ma, per contro, è molto lauta e consta di ben *tredici* pietanze. La tavola è imbandita festosamente, con le più candide tovaglie e le migliori stoviglie. Tra le pietanze sono rituali i vermicelli con le alici salate; il pesce, le *zeppole* e un'infinità di ghiottonerie casalinghe, tra cui il caratteristico torrone, i *mostaccioli*, le *pie*, i fichi imbottiti, e un gran pane a forma di corona, con disegni a rilievo sulla crosta, che viene posto al centro della mensa.

Questo grosso pane ci riporta alla usanza milanese del *panettone*, a quella delle focaccie e dei panforti natalizi diffusa un po' dovunque, al *Christmas-batch* inglese, al *Sigte-Kage* della Germania e al francese *pain de Calandre*.

Varie sono le ipotesi circa l'origine di questa simpatica consuetudine; e dai milanesi la si fa risalire alla benevola prodigalità degli antichi prestinai, che, nella ricorrenza del Natale, amavano far dono ai loro clienti poveri di un *pan de ton* (pane di lusso). E' un'opinione, così suggestiva che non vogliamo contraddirla, ma bisognerà pur ammettere che questi prestinai... d'altri tempi seguivano se mai un'usanza che doveva già preesistere, estesa com'è ancor oggi a tanti paesi del mondo, e che rimontava forse al *pan giallo* dei Romani, e più in là. Era il pan giallo — ancor adesso in uso presso le popolazioni del Lazio e della Campania — un miscuglio di farina, zafferano, mandorle macinate, uva passa e fichi secchi. Di tali ingredienti, che si ritrovano spesso nelle leccornie e nei dolci natalizi, la più rituale è l'uva passa, sì da farci supporre una qualche attinenza al significato simbolico di fede che aveva la vite per i primi Cristiani.

Comunque le ghiottonerie hanno, se non un loro particolare significato, una non indubbia importanza, nelle festività natalizie. E il cenone che si consuma la sera della Vigilia ha una certa attrattiva non del tutto ascetica.

Però, consumata la cena tra la più soave letizia, ogni famiglia s'aduna attorno al presepe, spesso insieme a parenti ed amici; ed, accompagnati dal suono di qualche strumento, s'elevano a Gesù i cori propiziatori e le melodiche ninne nanne. Alle voci argentine dei piccoli s'uniscono e si confondono le voci dei vegliardi, in una ammirevole comunione di fede e di religiosità.

La stessa comunione ha regnato nella preparazione del presepe. Tutti han prestato le loro diligenti premure, han voluto in qualche modo collaborarvi. I piccoli poi aspettavano con ansia che giungesse il momento di por mano al gioioso e pur suggettivo lavoro: già da alcune settimane, trepidi e impazienti, andavan ripetendo quelle filastrocche rimate che fan da calendarietto, per preannunziare solennemente l'arrivo del Natale tanto atteso, preceduto da una nobile avanguardia di altre festività:

Il primo di dicembre è Sant'Ansano,
Il quattro Santa Barbara beata,
Il sei San Nicolò che va per via,
Il sette Sant'Ambrogio di Milano,
E l'otto la Concezione di Maria,
Il nove vien Valeria ed io mi cheto
Perchè il dieci è la festa di Loreto.
Finchè al tredici abbiam Santa Lucia,
Il ventuno San Tomà e in Chiesa canto
Chè il venticinque c'è il Natale Santo.

Al 16 di dicembre, e cioè con l'inizio della Novena natalizia, discendono al piano dai loro «monti oscuri» i caratteristici zampognari, questi umili superstiti d'una età tramontata, questi sempre più rari assertori d'una classica tradizione nostrale. E vanno, con le loro panciute cornamuse, talvolta accompagnati da pifferi, vanno pei casolari, per le vie dei paesi, vanno di porta in porta ad allietare, durante nove giorni, del canto or patetico or lieto dei loro strumenti.

Son dolci armonie d'altri tempi che destano nel cuore un che di sopito, son forse sopravvivenze d'antiche musiche popolari, forse di salmi remoti. Or son gonfie di preci soavi, or scandiscono nenie dolci e carezzevoli, or vibrano di note garrule e gioconde.

Per i buoni villici, per «tutta la buona povera gente», quel suono è un richiamo, un annunzio di festa, una diana. Brillano le pupille dei fanciulli, e sul viso di tutti aleggia la letizia per la incipiente festività: il Natale è alle porte.

•

Intanto, con l'approssimarsi delle feste natalizie, riedono ai propri lari i familiari assenti, ritornano da lontano parenti e persone care. E' la festa delle pure gioie domestiche, quella che ravviva gli affetti e riconsacra i legami di famiglia; è l'amore di Gesù che ritesse sul telaio del sentimento le dolcezze e la santità dell'amore filiale e fraterno.

A sera, raccolti attorno al fuoco, si narrano ai venuti e da essi si ascoltano le vicende dell'anno. Nel cuore dei vecchi, dei bimbi, degli adulti, alita un senso arcano di pace: la pace di Cristo.

L'umanità piagata dimentica l'odio, oblia la sofferenza; si spianano le rughe delle fronti, si distende su ogni amarezza come un velo di soavità, si diffonde negli spiriti un'onda di dolcezza.

C'è in tutti i cuori, malgrado il freddo e la neve, come un rigoglio di vita nuova, come un improvviso rifiorire di privavera. E c'è infatti intorno al Natale una suggestiva leggenda, intessuta di soavità e di semplicità, di fede ingenua e di candore, una leggenda che parla appunto di un miracoloso ritorno di primavera nella notte di Natale.

Quando la luce del nuovo Nato si irradia sulla terra in attesa, al momento in cui il garrulo suono delle campane si diffonde per l'aria ad annunziare alle genti il lieto evento che si rinnovella, anche la natura subisce l'incanto che vivifica i cuori degli uomini. Quasi sotto un soffio arcano l'aria gelida si muta in dolce tepore, gli alberi brulli si rivestono di foglie, rifioriscono le piante, parlano gli animali, i fiumi scorrono ambrosia e miele, si squarciano i cieli dinanzi a turbe di angeli che glorificano il Redentore.

Le anime semplici non dubitano di questi prodigi. E allora, da ogni abitazione, da ogni casolare, escono ad una ad una, quiete quiete, imbacuccate, in religioso silenzio, le pie donne.....: s'affrettano svelte e trepide verso le fontane, s'avvicendano mute ad attingere l'acqua purificata e purificatrice, l'acqua lustrale della miracolosa primavera, l'acqua ch'è detta appunto (per il modo ond'è raccolta) l'*acqua muta*.

Son credenze, son leggende, son miti; ma come tutte le cose che stan sospese ad un mistero d'amore hanno la loro suggestiva nota di soavità ed il fascino che emana da ogni fede ingenua e viva.

C'è chi spiega le credenze religiose come insufficienza conoscitiva, e ritiene che la scienza debba sommergere i miti. Ma se il nostro sapere si risolve anch'esso — come si risolve infatti — in una melanconica ignoranza, prima di arrestarci perplessi dinanzi al mistero dell'inconoscibile, val la pena di riconoscere all'ingenua fede delle anime candide l'aver dato alla vita un senso che l'altrui dotta sagacia non dà.

Spesso nelle cose più umili si ritrova un senso profondo.

A. Ricciotti-Mileto

G. B. Politoro e G. Gori - Figure di Presepe: Musicante e vecchia venuta (coll. Castello)

Cattedrale di Chartres: La Natività (sec. XII)

Figure di Presepe: Sosta alla fontana

ACRIBOLATRIA E SHAKESPEARE

Il teatro è in crisi. Intanto, a Roma si rappresentano contemporaneamente: *La dodicesima notte* di Shakespeare, alle Arti (« Piccolo T. » regia Costa); *La bisbetica domata* di Shakespeare, all'Ateneo (regia Chiaravelli); *Gli straccioni* di A. Caro, al Valle (regia Salvini). La superiore dignità o l'eccellenza assoluta di questi tre spettacoli, è tale da far onore a Roma, e attesta che ormai la crisi è stata superata almeno dai teatranti, comprova che le sovvenzioni statali sono spesso ben date, fa sperare che la rieducazione del pubblico sia a buon punto, se esso accorre con buona volontà, gareggia furiosamente per ottenere biglietti di favore, ride, si diverte, e quasi confessa di divertirsi, pur timoroso di abbandonarsi negli intervalli ad apprezzamenti favorevoli, che possano, il mattino seguente, essere contraddetti dalla stampa specializzata.

La società borghese sta andando in sfacelo per eccesso di criticismo. Essa non è minacciata di fuori quanto di dentro. L'intelligenza e il vigore che un tempo impiegava nel costruire, oggi essa li adopera nella spietata indagine delle proprie forme e dei propri sviluppi, e si compiace nell'accertare di non esser più capace di sintesi in cui l'analisi non scopra difetto di *assoluto*.

Il tradimento del chierico vale il tradimento del difensore armato che « in campo cinto d'oste contraria, in sul più vivo incalzar degli assalti, gli inimici obliando, acerbe gare imprende con gli amici, e sparge fuga e fulmina col brando infra i propri guerrieri »: ciò, naturalmente, per *acribolatria*, o schiavitù al sottile, il morbo che ci paralizza e predestina a ben altre servitù, se è vero che la vita sta nella somma e nell'equilibrio di molti umori e secrezioni, mentre a nostro carico potremmo diagnosticare disfunzione per eccesso, del fegato e della tiroide. Questo è il *mal sottile* del nostro secolo, e ci conforta assai poco il pensiero che ne muoiano soltanto gli intelligenti e i civilissimi.

Gli è che non vogliamo morire. Nella borghesia, sono strati e gradi non totalmente spremuti nè rassegnati alla sterilità: tradiranno perchè traditi. Hanno bisogno di procedere, e non guardinghi tra lacciuoli e mine, ma spediti e fiduciosi; di costruire, e non sotto l'occhio schernevole di chi crede collaborare soltanto perchè semina dubbio e costernazione: di vivere hanno bisogno, di godere quella bellezza media e comune che è la vera bellezza, di intendere le comuni proposizioni della più vera intelligenza, di partecipare attivamente e passivamente al grande che non è il sottile, al vero che non è l'acuto. Ognuno di essi ha in sè almeno una parabola semplice che potrebb'essere sviluppata in un trattato filosofico: vuol comunicarla, e ascoltarne altre similmente semplici, che non siano già trattati di filosofia. La forza di alcune moderne ideologie sta nel minimo appello che esse fanno alla razionalità cavillante, lasciando il più ampio margine al possibilismo fantastico.

« La fantasia è tanto più robusta quanto è più debole il raziocinio... Gli uomini prima sentono senza avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura ».

I tre momenti vichiani non riassumono soltanto la storia dell'umanità, ma la composizione strutturale di ogni associazione di uomini contemporanei; son gradi e livelli di cultura e di disposizioni repugnanti tra di loro tanto più gravemente, quanto più il sommo intende giudicare gli altri, ed essi cercano d'intendere se medesimi sull'esegesi fornita dalla « mente pura ».

In ciò noi vediamo l'equivoco presente, e come non sapremmo dire se sia possibile un'evoluzione graduale e compatta dal « prima » al « dappoi » al « finalmente », sospettiamo che la crisi borghese dipenda anche dalla contraddizione implicita alla convivenza e alla convergenza di gradi mentali anacronistici, una specie di consorteria di bambini con vecchi, che non possono andare d'accordo. Dunque, un problema d'educazione che non risolveremo noi, anche se ci richiamiamo al dovere di non avvelenare e umiliare le gioie del benchè minimo partecipante ai nostri diletti, per un eccesso di raffinatezza che non può essere lo scopo supremo della nostra missione di critici.

•

Non se ne inferisca che vuol essere compiacente il nostro riconoscimento che a Roma, oggi, il teatro s'impegna nella maniera degna del più generoso elogio.

Noi, a differenza di tanti colleghi, siamo assai soddisfatti dello Shakespeare delle *Arti* e di quello dell'*Ateneo* (del Caro parleremo altra volta). Intanto, non siamo convinti di poterci richiamare a più nobili tradizioni interpretative di scuola italiana, giacchè la nostra corta memoria ricorda soltanto pochi ottimi attori in abborracciature e improvvisazioni scespiriane, che hanno largamente disgustato i più, del teatro classico. Inoltre, non sappiamo qual grado di incontentabilità manifesti il dire che, alle *Arti*, Costa capisce ma non sente Shakespeare, rivelando una specie di sbarazzina senilità, equivalente a collusione tra entusiasmo acritico e burbanza accademica, quando invece la sua « Dodicesima notte », pur discutibile e criticabilissima, appare ben digerita e pienamente legittima. (Ha sofferto d'esser *ripresa* al chiuso, in un piccolo teatro, nata com'era per la Floridiana? s'è un po' spenta? quasi accenciata nella consuetudine delle repliche? Uno spumante lungamente stappato: gli mancherà il frizzo, ma non il corpo, se è buon vino). Incontentabilità che, poi, si volge contro il Chiavarelli della « Bisbetica domata », e lo accusa di aver tentato la realizzazione di uno Shakespeare vivo, forse un tantino irriverente ma inserito nella sola tradizione veramente classica in cui il teatro italiano ha crediti e attivi verso il grande inglese: la tradizione della Commedia dell'Arte.

Noi crediamo assai più falsa l'interpretazione romantica che appesantiva il feticcio con la stucchevole artificiosa sottolineatura di quel sublime, che nello Shakespeare teatrale crediamo avventura normale e altrettanto inconsapevole della discesa al banale. Concedesse all'età sua, alle mode, alla commedia italiana, all'eredità menandrea, alla beffa rinascimentale o concedesse al proprio genio irrompente tra gli jati della consuetudine, Shakespeare era sommamente naturale e naturalistico, non sdegnava la grassa risata e la farsa, e forse oggi (come mostra di credere un Fersen) scriverebbe anche riviste, giacchè la « Dodicesima notte » è una stupenda rivista, con musiche, canti, corpi di ballo (le gentildonne d'Olivia), corpi di atleti (i gentiluomini di Orsino), una labile trama, e Totò che la rinsangua vivificandola di riflesso, come aveva ben visto il Costa, invitando appunto Totò a interpretare Malvolio; e la *Lisbetica* qualcuno vuol chiamarla farsaccia ove circola liquido e siero da migliaccio, e non l'estenuato blu; e chi sa perchè dovrebbe sodisfare costoro invece che noi, una satira antifemminista che discende (per quali rami, dicano i filologi) dagli umori passeggeri di un Corbaccio boccaccesco o di un Belfagor machiavellico. Talchè, proprio da un palcoscenico universitario sembra giusto imporre uno Shakespeare all'italiana, che dalle sue fonti più certe e attendibili, sbocchi conseguentemente nella Commedia dell'Arte. Da questi ardimenti amorosi (osa chi ama), ci si può aspettare il rinnovamento e la rottura dei paradigmi nostalgici trascoloranti nel rosa antico dell'antico e dimenticato — quanto allora legittimo — arbitrio altrui.

Il Chiavarelli è stato accusato di aver aggiunto battute proprie a Shakespeare: sacrilegio. In realtà, ha prestato alla *Bisbetica* (secondo una prassi comica antica quanto il mondo) battute tolte da altro Shakespeare. Il traduttore (ottimo: C. V. Lodovici) o forse lo stesso regista son stati rimproverati di aver fatto parlare in *pisano* un personaggio che certi registi inglesi fanno parlare in *Gallese*. E si potrebbe continuare: ma perchè? Appunti siffatti non interessano un'indagine sull'acribolatria; sono normalissimi equivoci e fraintendimenti che non rileveremmo nemmeno, se non pensassimo all'amarezza dei colpiti.

In considerazione dell'impegno nobilissimo e della difficoltà affrontata, vorremmo avere spazio per lodare tutti gli interpreti: dobbiamo contentarci di dire che Carla Bizzarri (Caterina) ha convinto anche noi di possedere il temperamento e le qualità che altri le attribuiva da un pezzo.

Vladimiro Cajoli

Danielle Darrieux in " Romanzo d'amore „ regia di Duilio Coletti

LA RADIO

CONTRO IL RARO E IL PREZIOSO

Andiamo ascoltando con crescente interesse il Terzo Programma, per accertare entro quali limiti la cultura possa essere oggetto e soggetto di radiofonia autentica, e, come tale, pienamente trasferibile ad altri programmi. Infatti, è facile accorgersi che le trasmissioni più efficaci del Terzo sarebbero efficaci anche se trasmesse dalle antenne del Primo, come spesso avviene, a titolo, immaginiamo, di saggio.

Tuttavia, sarà utile rivedere il concetto di cultura che la redazione del Terzo tenta di instaurare, perchè, oltre gli sbandamenti e le incertezze che si possono concedere a un organismo in formazione, ci sembra che un malinteso governi la maggior parte dei tentativi e delle aspirazioni corrispondenti ad essi.

Sembra che si propenda a cercare nel raro e nel prezioso l'oggetto congruo alla trasmissione, senza riflettere abbastanza se l'oggetto, facilmente identificabile come tale e legittimamente individuato quanto a rarità e preziosismo, abbia le qualità necessarie per trasformarsi in soggetto di radiofonia. Cioè, principalmente, trascurando per una volta la facile accusa che gran parte del materiale manchi di qualità radiogeniche (gli inventori del Terzo avevano ben avvertito che non si sarebbero imposti questa sollecitudine come principale), cioè, si vorrebbe che la materia scelta e irradiata avesse la forza di captare, divenendo soggetto vivo, l'attenzione e lo spirito dell'ascoltatore.

E' ovvio che, a tal fine, si debba risalire a una definizione della cultura: ancor più ovvio, che ci si debba domandare qual sia il grado della cultura media su cui si dovrebbe costruire, e quale il limite massimo degli interessi comuni ai quali bisogna riallacciarsi, ove si aspiri a dar loro un sèguito o un'espansione.

Ebbene, senza complicare troppo la nostra ricerca, ci si può soffermare a una constatazione che non è un'accusa: la R.A.I. mostra di credere che la cultura contemporanea, sia pure degli iscritti al suo Terzo corso, abbia fondamenta ottime, e tanta libertà spirituale, tanto otium da dedicare alle svagatezze dello spirito, quanto ne occorrerebbe perchè il Terzo programma apparisse gradevole e giocondo. Induttivamente, dalla stessa storpiatura satirica di « tetro programma », dalla facile constatazione che il Terzo dà principalmente un senso di ripienezza ed esclude in maniera quasi totale la giocondità, si può dire di esso, come di scuola didatticamente male impostata, che è sbagliato, che sarà disertato dai più, e che diffonderà forse più dispetto contro la cultura, che non amore e interesse.

Sia detto sùbito, che svariate categorie di persone possono esser grate al Terzo, perchè inopinatamente se lo son trovato al loro quasi esclusivo servizio; ma non ci si può accontentare, per esempio, che il programma diventi un sussidio didattico pei Conservatori musicali. In tal senso, abbiamo pazientemente ascoltato serate profondamente informative e formative, che tuttavia già superavano la nostra attitudine e i nostri interessi di ascoltatori forse più che medi, rispetto al genere.

Deprechiamo che il Terzo diventi una specie di deposito od obitorio per riesumazioni, spesso doverose, qualche volta belle, che non siano però fatti eccezionali e non sistematici. Nei generi specifici che si possono trattare alla radio, sono o ignoti o dimenticati pilastri fondamentali, pietre miliari della cultura, gli stessi luoghi comuni a cui può appellarsi il concorrente di ogni giorno, e ciò non perchè si sia generalmente ignoranti, ma perchè ognuno di noi è ancor troppo ignorante nel campo confinante con il proprio e in tutti gli altri che formano ormai il latifondo dell'eclettismo contemporaneo, concepito meno come realtà che non come esigenza.

Il compiacimento che abbiamo dimostrato, per esempio, a proposito della lettura baldiniana del Furioso, *ha radici nei più profondi motivi del presente discorso; ma è superfluo dire, che il merito di chi ideò questa rubrica poetica che a qualcuno poteva anche apparire molto facile e banale, è sommerso nella lunghezza di un programma serale, di cui il* Furioso *occupa soltanto un quarto d'ora.*

L'esempio opposto lo sceglieremo, per maggior chiarezza, in un altro grande autore, la cui conoscenza integrale, anche nel minimo e nell'infimo, si potrebbe giudicare doverosa e legittima. Ma se un Goethe deve entrare nel Terzo programma con « Fratello e sorella » o con altre rarità del genere, dubitiamo che ciò serva a fini culturali e, più semplicemente, ad avvicinare al Goethe qualcuno che lo ignori. Dobbiamo ricordare l'ignoranza quasi totale di questo grande, più volte lamentata da scrittori e specialisti che vorrebbero fosse meglio noto agli Italiani? E se di cento ascoltatori, si potesse supporre che magari novanta conoscono, per avere ascoltato o letto, mettiamo il Faust, *la redazione del Terzo dovrebbe darlo per noto? Noto abbastanza? Secondo noi, funzione culturale si esplicherebbe, nemmeno trasmettendo tutto il* Faust, *ma illustrando, sviscerando, seguendo passo passo tutta l'opera in più trasmissioni, sì che restasse alfine qualcosa di digerito.*

L'esortazione di cui immaginiamo abbia maggior bisogno un compilatore del Terzo programma, è forse esortazione alla semplicità, che è quasi un portar vasi a Samo, se è vero che i responsabili ne son perfettamente convinti, e tuttavia si adagiano sul raro e il prezioso soltanto perchè più facili ad attuarsi, mentre la materia a torto giudicata ovvia, richiede elaborazione difficilissima e impegno, perchè destinata a scontrarsi con presunzioni pervicaci, opinioni fatte, critiche (forse a minciar dalle nostre) ingiuste e aprioristiche. Coraggio! non saranno i critici fegatosi a spuntarla con chi veramente costruisca.

V. Incauda

● A partire dal mese di dicembre avranno luogo presso il Palazzo Antici-Mattei, sede dell'Associazione Italo-Americana, alcuni corsi di lingua e cultura americana. Tali corsi, come già lo scorso anno, si divideranno in medi e superiori e si indirizzeranno in particolar modo agli studiosi di cose americane.

Enrico Viarisio in « Donne e briganti », regia di Soldati

Malquerida

La Malquerida è il film più penetrante e più asciutto di Fernandez. Il celebre regista messicano ha abbandonato questa volta ogni primitivismo (che nelle ultime opere, da originale e genuino si era trasformato in una compiacenza letteraria ed estetizzante) per presentare un aspro dramma psicologico e freudiano a tre soli personaggi. Anche il folklore qui è adoperato unicamente in funzione chiarificatrice dell'azione progressiva del dramma: gli stornelli popolari cantati a coro nelle osterie, interpretano i sentimenti salaci e allusivi dei paesani, mentre nell'« a solo », così struggente, del cieco, è significata la disperazione amorosa di Esteban.

Esteban è il marito, in seconde nozze, di Raimunda. Questo matrimonio non ha portato però felicità alla casa, per l'avversione tenace che Acacia, la figlia di Raimunda, fin da bambina, ha nutrito e covato contro Esteban che aveva usurpato il posto del padre. Di qui anche il rancore per la madre. Ma con gli anni Acacia, divenuta una sensitiva e chiusa ragazza, ha sentito che il proprio odio per il padrigno, inconscio frutto di una freudiana gelosia filiale, si era trasformato in una passione morbosa. E, per riflesso l'uomo scopriva in sè un eguale, se non più forte, sentimento. Il reciproco e travolgente amore essi un giorno se lo dichiarano senza parlarsi, come logica e inesorabile conseguenza di un'azione delittuosa che ha per origine proprio la passione di Esteban per la ragazza. Infatti, quando Don Faustino, un ricco proprietario innamorato di Acacia, viene per rapire la giovane che acconsentirebbe al ratto, pur non amando il rapitore, unicamente per sfuggire alla propria passione incestuosa, sopraggiunge Esteban che, pazzo di gelosia, uccide il rivale sotto gli occhi di Acacia, ed ella accetta il delitto come una prova della fatale realizzazione di quella loro passione. Così essa non lotterà più. Il giorno dopo svierà l'inchiesta giudiziaria con una falsa deposizione e diventerà l'amante di Esteban. I sospetti di quel delitto cadono su un certo Norberto, che un tempo anche lui aveva amato Acacia, ma questi nel gridare a Raimunda la propria innocenza svela la tresca incestuosa. Ora madre e figlia sono di fronte. La giovane non nega, anzi contende con spietato furore l'uomo che ama, alla madre che invano tenta resistere e difendere il suo diritto di moglie. Frattanto Esteban, il cui delitto è ormai conosciuto, braccato dai familiari di Faustino che vogliono vendicare la sua morte, è costretto a fuggire. Nella casa solitaria le due donne, rese nemiche, non possono più vivere insieme, e Acacia decide di chiudersi in convento. Ma Esteban ritorna improvvisamente. Per chi è tornato? Per ricevere il perdono ed il mai spento amore della moglie, o perchè sempre più travolto dalla passione per la figliastra? Ma egli non ascolta Raimunda che lo supplica con tutto il suo affetto, egli non vede che Acacia, la quale dall'alto della scala, discende verso i due. Ora è lei che dovrà risolvere con un gesto definitivo il dramma. E il disperato richiamo di Raimunda scuote e schiarisce la sua coscienza così che ella chiede alla madre sostegno e conforto. Per Esteban è finita. Fuori l'aspetta l'imboscata dei familiari di Faustino. Egli lo sa, e cosciente si avvia per farsi uccidere sullo spiazzale antistante alla casa nella quale ha portato tanto dolore.

Questa catarsi è una libera e intelligente risoluzione della sceneggiatura, diversa dal finale, ben più spietato e crudele, del dramma in tre atti di Giacinto Benevente, dal quale è stato desunto il film. Infatti, nell'opera teatrale è Raimunda che spinge la figlia ad allontanarsi dalla casa. E Acacia nel rifiutare rivela il suo insano amore per Esteban. Questi accecato dalla passione uccide la moglie che vuole impedirgli la fuga con Acacia.

Della struttura teatrale, il film ha conservato indubbiamente l'ossatura originale. La dovizia di scene dialogate a due o a tre personaggi occupa la maggior parte della vicenda. Ma la regia di Fernandez ha saputo trasformare questa teatralità in sensibilissima espressione cinematografica. Con inquadrature sempre efficaci e suggestive, alternando spaziosi campi lunghi a serrati primi piani, Fernandez ha tenuto, per tutta la vicenda altamente emotiva, un ritmo che rinnova sempre la tensione drammatica e svela con chiara e spietata decisione i conturbanti sentimenti dei protagonisti. Indimenticabili, per fattura e composizione, sono la scena del duello fra Esteban e Faustino, e quella dell'uccisione di Esteban sullo spiazzale della fattoria. Per la recitazione degli attori, basterebbe citare la scena a tavola, dopo che Esteban e Acacia si sono rivelati il loro amore. Scena muta, essenzialmente cinematografica condotta da Dolores Del Rio, Pedro Armendariz e Columba Dominguez con una sicura maestria e sottilissime sfumature dei più opposti sentimenti dei tre personaggi. La fotografia è di Figueroa, magnifica come sempre.

Leonardo Cortese

NOVITÀ IN LIBRERIA

ROMANZI DI SCRITTRICI

Mi pare sia stato un giornalista a chiedersi una volta perchè i libri delle scrittrici abbiano presso il pubblico un successo sovente più clamoroso di quello che, generalmente, tocca ai libri degli scrittori; ma non ricordo le conclusioni alle quali egli pervenisse o più precisamente, le argomentazioni che comprovavano le sue parole. Il dato di fatto comunque esiste (si parla, s'intende, di successo di pubblico): e sarà, probabilmente, per quel senso di intimità che ogni scrittrice, sia essa grandissima e forte, vedi la Deledda o la Brönte, sia essa di ordine minore, da successo popolare, sempre riesce a dare alla pagina.

Un'intimità che, in definitiva, si confonde con un appassionato amore al « vero », e accumuna le scrittrici al pubblico, siano grandi o piccole. In queste, la fotografia, per così dire, del mondo esterno, supplisce alla trasfigurazione artistica. Pensate per un attimo ai loro libri: le piccole impiegate, le dattilografe, migliaia di studentesse, vi si riconoscono: loro, i loro casi, la loro modesta psicologia, il fidanzato, il portacipria. Al punto che, cambiando la moda, anche quei libri passano di moda, o per lo meno c'è da aspettarsi una ristampa che rechi in fondo al volume un'errata-corrige per la pettinatura o per la forma del cappellino.

A un certo momento questa sorta di applicazione alla verità diventa calore, abbandono: e forse costituisce il segreto del successo delle scrittrici.

Tali considerazioni ci venivano in mente leggendo il romanzo « Vite Bruciate » (Mondadori) di M. T. Oddi Baglioni, una scrittrice alla sua prima prova.

Il romanzo narra i casi più o meno prevedibili che accadono a un gruppo di personaggi dall'armistizio sino allo arrivo degli alleati e ai primi tempi del dopoguerra: la vicenda si svolge in gran parte a Roma e nell'Umbria, e per circa cinquecento fitte pagine riviviamo un poco tutto ciò ch'è stata la esperienza passata: c'è il giovane che si fa collaborazionista per apatia e poi si riscatta, quello che lo diventa per opportunismo e paga, il giovane partigiano per necessità e l'altro per fede a un'idea, e processi di epurazione e soprusi di vincitori, e numerose donne, che muovono le file della storia, l'ingarbugliano, la snodano.

Ciò che stupisce in questo libro è la sapienza, appunto, con la quale i casi talora ovvi dei numerosi personaggi vengono ad intersecarsi senza che mai ne risulti intrigo o confusione: come la vicenda proceda sempre con un suo ritmo serrato e continuo; e, di contro, la sciattezza della pagina. La scrittrice appare soprattutto pigra: più che cercare dentro di sè un'espressione, fare opera di scelta, o di lima, preferisce procedere come per liberarsi al più presto della storia, affidandosi a un linguaggio approssimativo e, insieme, ai termini più vieti del luogo comune. Il lettore troverà da sè gli esempi, ahimè numerosi: « l'amore sviscerato per i figli, pazzamente innamorato, settant'anni suonati, realizzarono il loro sogno d'amore, tosto ricomparve (l'avverbio « tosto » sembra particolarmente caro all'autrice), la cupidigia del denaro, bearsi nell'oblio della contrarietà della vita... » e non parliamo, poi, dell'aggettivazione usata per i capelli o gli occhi o altri attributi fisici dei personaggi femminili.

Eppure, la storia si fa leggere, il libro va sempre avanti, i personaggi son tutti psicologicamente naturali e vivi anche quando l'intreccio si fa comune e quasi piatto: sarà per via di quel senso di calore, cui si accennava prima? Probabilmente molti dei fatti narrati nel romanzo sono di esperienza più o meno diretta dell'autrice: e questo spiegherebbe l'ingenuità della scrittura, l'urgenza di liberarsi della materia non permettendo una trasfigurazione almeno più pacata, di quegli avvenimenti. E perciò aspettiamo la Oddi Baglioni a una prossima prova: più attenta alla sua pagina, più severa con se stessa, più pronta a certe rinunzie. Non le mancano nè i motivi, nè il piglio, per esserlo.

•

Con Willa Cather, e il suo romanzo « La casa del professore », pubblicato da Mondadori nella collezione del Ponte, il discorso è diverso ed entriamo in un'altra aria. A parte il fenomeno di Geltrude Stein, la Cather può considerarsi oggi la maggiore scrittrice americana: con una sensibilità, una inquietudine, e certo vago intellettualesimo più europei che non propriamente yanckee (d'altronde la Cather è oriunda sassone), essa si apparenta un poco a un tipo di scrittori tipici, di quella letteratura (vedi Wilder), più vicini a una spirualità latina che non a certo grossolano verismo di laggiù.

« La casa del professore » è un delizioso romanzo fatto con pochi personaggi (ma quanto lavorati, rifiniti ed amati!), con una vicenda lievissima, affidato tutto alla felicità delle notazioni, al magisterio dello stile, all'intima persuasione d'un mondo colto sovente con senso di *humour* (la cittadina universitaria), ma sempre con una sincera partecipazione umana (le relazioni fra il professore e la moglie, o fra il professore e la figliuola Kitty).

Ci veniva a mente spesso, durante la lettura del libro, la freschezza aerea e leggiadra di Katherine Mansfield come la sofisticata consapevolezza d'una Woolf: scrittrici, forse, non ignote alla Cather, magari più per una sotterranea parentela che non per una obbedienza alla lezione di questi testi. Con « La casa del professore » la Cather ci ha dato uno di quei libri che danno il gusto della lettura: una specie di *divertissement*, che non esclude tuttavia un impegno morale e persino una implicita condanna a certa società troppo conformista o troppo paga di beni materiali: certo, il professore St. Peter ne è agli antipodi, e la scrittrice non sa celare le sue simpatie per esso, cedendo a qualche parzialità: ma il personaggio se ne libera collocandosi da sè in una zona di bonaria umanità per quella svagata e franca cordialità che lo anima. Una figura tipica, di laggiù, alla quale anche il cinema è ricorso sovente (i Rex Arrison, gli Herbert Marshall, i Clifton Webb ne sono stati di volta in volta gl'ideali interpreti): ma che Willa Cather trasporta da una precisa puntualizzazione cronachistica in una sfera d'intima poesia.

Michele Prisco

CRITICA MANZONIANA

L'idea del sen. Treccani di istituire, in seno al *Centro di Studi Manzoniani* di Milano, una *Raccolta*, coll'intento di assicurare agli studiosi specialisti tutti i mezzi migliori così bibliografici che iconografici, interessanti il Manzoni, ha rappresentato, nel campo degli studi, un notevole avvenimento. La *Raccolta*, iniziata con l'acquisto, da parte del Treccani, della libreria manzoniana di Marino Parenti, raro bibliofilo di sicura competenza bibliografica e futuro Conservatore della Casa del Manzoni, si è andata arricchendo con nuovi acquisti, sia per via antiquaria che per continuo aggiornamento di tutto quanto si veniva pubblicando in Italia e all'estero, fino a raggiungere i tremila volumi comprendenti, oltre tutte le edizioni e ristampe autorizzate dall'Autore e traduzioni nelle lingue estere, anche le edizioni abusive e contraffatte, nonchè alcuni opuscoli tra i più rari, come la prima edizione della *Pentecoste* e del *Cinque Maggio*. Volendo, inoltre, la Fondazione giovare a promuovere studi, ricerche e nuove edizioni, essa si è fatta un centro di studi, un'officina di lavoro non solo per coloro che ad essa ricorrono giornalmente, quali visitatori o lettori; ma anche per quanti inviano i loro quesiti.

A commemorare il primo decennio della Raccolta Treccani, Fausto Ghisalberti, in un volume pubblicato dalla « Casa del Manzoni » si è proposto di « disporre in ordine prospettico, quanto di notevole è stato scritto intorno al Manzoni, nel decennio che corre tra il 1939 e il 1948 » per dare una rappresentazione del Manzoni, quale è veduto e discusso dalla critica contemporanea e tutto quello che si è aggiunto su di lui. Lavoro non facile, se si considera il periodo studiato, periodo di crisi e di disgregazione anche nel campo degli studi. Già nei cinque volumi degli *Annali Manzoniani* era stato documentato lo sforzo compiuto e i risultati raggiunti dal Centro, per il rinnovamento degli studi manzoniani sul piano scientifico: il Ghisalberti, con questo volume, spinge più innanzi e integra l'opera iniziata, in quel periodico, da Attilio Momigliano e Michele Barbi. Per raggruppare gli scritti secondo l'affinità del tema, il volume è diviso in cinque parti. Nella prima « l'uomo e il poeta » sono analizzati i lavori, di più o men largo sviluppo, rivolti allo studio della personalità manzoniana negli aspetti più elevati: profili dell'uomo, monografie, saggi sulla sua arte. Più di sessanta pagine sono dedicate alla notevole messe delle pubblicazioni intorno alla lirica e al teatro manzoniano, nella seconda parte. Gli studi generali, le edizioni, le note testuali ed esegetiche, i riscontri e le deviazioni, le varietà e curiosità: tutto quello che può giovare a meglio penetrare nella genesi e nelle ragioni intime dei *Promessi Sposi*, costituisce, per oltre cento pagine, il centro del volume. Al quarto tema appartengono tutte le opere riguardanti le relazioni tra il pensiero manzoniano e il giansenismo, la religiosità, il rosminianesimo, il pensiero politico e le idee letterarie del Manzoni. Il grosso volume che dispone di un utilissimo indice analitico, si chiude con l'esame della bibliografia intorno alla famiglia, alla vita e alla fortuna del Manzoni, da vivo e dopo la morte, in patria e all'estero.

La paziente e illuminata rassegna panoramica del Ghisalberti, mentre mostra in lui l'assoluto dominio di questo campo di studi, ne rivela la magistrale capacità di sintesi e la grande onestà nell'esposizione; qualità che dànno allo studioso la garanzia dell'obiettività e gli rendono agevole la possibilità di valutazione circa il contenuto e il merito delle opere.

Questa iniziativa del Centro Manzoniano nell'opera del Ghisalberti ha creato uno strumento indispensabile agli specialisti manzoniani e un contributo essenziale per quella bibliografia complessiva manzoniana, che ancora non c'è e di cui gli studiosi e « amici del Manzoni » attendono la realizzazione.

Ulisse Pucci

FAUSTO GHISALBERTI: *Critica Manzoniana d'un Decennio*, Milano - Casa del Manzoni, 1949.

UN NUOVO DE LIBERO

L'irrigidimento della poesia italiana in una formula riservata come cifrario, ma contagiata come per malattia epidemica, giunto che fu al punto della massima tensione si spezzò come una corda. E non già i minori e i piccoli poeti furono i primi ad avvertire il momento di disgiuntura, chè questi ancora oggi, come coloro che si atteggiano a critici del tempo, e come tutti quelli che da sè non scrivono mai nulla, stanno ancora baloccandosi con un idolo di carta. Bensì furono i poeti che crearono o che attuarono con doti personali quella poesia che passò sotto tanti nomi di moda, a decretare la morte della lirica racchiusa in una cifra. Avvenne così la caduta degli dei della nostrana poesia e conseguentemente quella di alcuni critici che li battezzarono facendosi belli su di loro. Ma non si disse più che quelle erano poetiche sorte da necessità di rinnovamento espressivo e sintattico, ma si volle giustificare da taluni un movimento, con ragioni di carattere spirituale o, per essere più chiari, politico. Questo atto di insicerità si mostrò più inutile del risultato raggiunto nel campo della poesia, dal 1930 fino alla guerra.

Con la fine dell'ermetismo molte false nature di poeti si disperdettero da sole, ma altre vere rientrarono nel loro nativo alveo, dimentiche quasi o del tutto di quello che avevano scritto negli ultimi quindici, dieci, venti anni. Una di queste poche è senza dubbio Libero De Libero. E' egli un poeta nato in questo secolo, attento alle voci poetiche europee delle ultime conquiste liriche, quindi portato a prescindere dalla poesia che ha dominato l'Ottocento. Anzi polemicamente contro quelle e concretamente aderente ai nuovi poeti. Dalla sua prima raccolta, « Solstizio » (1933) egli appare come una forza vergine di una sua sensibilità e pura di un suo mondo. Una sensibilità che non è accostabile nè derivata direttamente o indirettamente da altri poeti, nella quale la fantasia opera accensioni che tendono a un linguaggio di primitivismo. Perchè De Libero coglie le voci che modulano le figure del creato, trasformando la loro materialità in una esistenza che vive in quella dell'uomo. I campi, i fiumi, le pietre, le piante, l'aria, il vento, gli animali, gli uccelli, i frutti sono tutti elementi che rivelano al poeta la più antica natura dell'uomo, talchè l'una si compenetra e si completa dell'altra in un canto che prende avvio da una remota origine. Ed è lui, solo lui, quando riesce a fondere il sentimento dell'uomo con la materia. In altre parole, quando il poeta si sente tutt'uno con la roccia che richiama, con l'albero che fiorisce, con il pane che mangia. Però a questa sua patria che per affinità può far ricordare Quasimodo, ma che per sentimento ed espressione è tutt'altra cosa, De Libero non si dona interamente. La forza del suo amore è, infatti, diminuita e persin indebolita e deviata da altre preoccupazioni che si accentrano nell'aspirazione di essere un poeta nuovo.

A distanza di oltre quindici anni si può veder più chiaro nella sua opera e discernere fino a che punto il poeta era fedele a se stesso. Per ciò è facile affermare che nelle sue sette raccolte fino al 1942, solo qualche lirica conferma che egli non si è totalmente annientato nella bramosia di essere moderno.

Perchè nelle infiltrazioni, nelle immissioni e nelle traduzioni da lui apportate da altri poeti, su cui l'attenzione delle cronache del tempo maggiormente puntavano, c'è sempre modo di trarre non già una personalità tutta schietta e sincera, ma un tono tutto suo proprio.

Ora in « Banchetto », edito nella collana dei Poeti dello Specchio di Mondadori, quel suo tono ben distinguibile e personale si è liberato da simbolismi e surrealismi e anche da violenze poetiche che sembrano fare più che altro parte del suo temperamento. Di queste ultime si nota soltanto qualche traccia in « Fatti eroi per i libri di scuola » (« Il vostro sangue ora fa sale — per le bestie che allevano le bestie... ») e un riecheggiamento in tutta questa poesia che non prescinde da una certa ideologia. Il poeta non ha negato se stesso, in se stesso ha invece riunito tutte le vocazioni che rendevano maggiore intensità poetica. Infatti le figure rilevate per le altre sue raccolte ivi rivivono ancora, ma in uno spiegamento lirico che le riporta fuori da una freddezza di storia. Anche il simbolismo e il surrealismo non sono spariti completamente, ma sono sentiti in un uso che aderisce vitalmente alla sua poesia. Insomma De Libero è entrato nel suo più naturale alveo di poeta uscendo da indugi a cui troppo a lungo aveva sacrificato la sua personalità. Ha rotto pure lui il cerchio della poesia disumana per dare la stura al suo sentimento d'uomo: si è fatto quindi umano superando le teorie del bello poetico assoluto. Artisticamente poteva anche fallire in questo spontaneo bisogno, come tanti che da anni insistono su una nota stonata, senza fare altro. Invece egli ci ha dato una raccolta di canti che sono la testimonianza di un poeta che appena ora dimostra ampie possibilità di concretazione. Gli è che ha saputo toccare quel profondo se stesso che è tutta natura e lo ha lasciato libero nelle manifestazioni del sentimento. Per questo il suo linguaggio ha il sapore asprigno delle cose pure e la piena del cuore che palpita in ogni creatura e paesaggio.

Il verso si è fatto largo come il discorso, gli accenti attingono anche alla commozione ma con le immagini. A volte non riesce a trattenerla e il tono si impenna, però il poeta sa riprendersi. Tutto ciò in quelle poesie che possono procurargli una nuova definizione, senza escludere che non tutte potrebbero consegnarcelo così vivo e vitale.

Casimiro Fabbri

LE DODICI SEGGIOLE

Un aspetto interessante dei romanzi d'Ilia Ilf ed Eugenio Petrof, ma non insolito nella storia della letteratura russa del periodo che va dal 1932 al 1936 (nel periodo cioè di transizione dal trozkismo al totalitarismo attuale, quando s'imponeva la necessità di denigrare la precedente politica) è dato dalla tendenza all'autocritica e, nello stesso tempo, dalla prudenza adottata dagli scrittori nel contenersi dentro limiti bene stabiliti. Così che, anche il romanzo « Le dodici seggiole » scritto in questo periodo, oscilla senza interruzione fra la critica e la prudenza dando al libro un tono particolare e caratteristico. La critica infatti non oltrepassa l'individuo, non intacca il sistema: si mette alla berlina il comunista, non il comunismo; ma campo libero è lasciato al lettore di trarre, dalle premesse, conseguenze generali. Una certa libertà è, comunque, comune agli scrittori di questo tempo, la ritroviamo ad esempio nelle novelle di Zoscenko e Kataev e nei romanzi di Romanov. Quando si pensi alla particolare concezione che della letteratura, o meglio, dell'arte si ha nell'Unione Sovietica di oggi quale strumento della politica, si resterà sorpresi di notare la libertà di giudizio che si ritrova nell'opera « Le dodici seggiole », scritta in collaborazione di lavoro da Ilia Ilf ed Eugenio Petrof.

Questo piacevole, se pur tenue, respiro che si diffonde nel libro di cui stiamo parlando e che, imprudentemente fattosi più ampio nel romanzo che in italiano fu tradotto con il titolo « Il paese di Dio » (cioè l'America), costerà poi la vita (suicidio?) ad Ilia Ilf, ed il lungo oblio all'altro autore. Pare, tuttavia, che le opere dei due scrittori siano state messe di nuovo in circolazione nella Germania Orientale e nei paesi satelliti della Russia in questo dopoguerra. E' stato insinuato che si tratti, anche questa volta, di propaganda: la Russia vorrebbe dimostrare che nell'Unione Sovietica c'è libertà di stampa e di pensiero.

Per entrare nello spirito del romanzo di cui stiamo parlando non possiamo evitare di fare considerazioni di natura politica e sociale. Si sa che, in genere, gli scrittori russi del periodo zarista e soprattutto di quello prerivoluzionario non si sottraggono a questi problemi; ma per Ilf e Petrof, scrittori del nuovo regime, tutto si profila in maniera apparentemente semplice e spigliata e il dramma, quando c'è, dramma sociale e politico intendo, sopraffatto come è dall'umorismo non si palesa facilmente in tutta la portata che è violenta. Invano cercheremmo in questo libro umoristico e satirico a un tempo, l'ossessionante pathos dei romanzi di Dostojevskij, nè la illuminata filosofia di quelli di Tolstoj o lo smarrimento evidente nei libri di Cechov, o l'accesa poesia delle novelle di Korolenko; degli scrittori russi, insomma, le cui opere, ricche di mistero e perdizione, redenzione e fede, ci fecero delirare nei primi anni della nostra giovinezza. E' questo un romanzo moderno, dove la Russia ha un volto stranamente diverso dal solito e gli uomini l'aspetto di buffoni sull'attenti. Al seguito di due strani tipi di vagabondi, giriamo in largo e lungo, per la terra dei Sovieti, alla ricerca di dodici sedie « Gambs » nell'imbottitura di una delle quali è nascosto un tesoro di preziose gemme... borghesi.

La trama è ricca di imprevisti e scintillante di umorismo; ma, tra uno squarcio e l'altro della tessitura, si affacciano il dolore, la miseria e la paura, con incosciente semplicità; tale da farci pensare, a volte, che gli stessi autori e, quel che più conta, le autorità politiche non si rendano conto della portata del quadro che ci viene presentato con tanta naturalezza, come se si trattasse di uno stato di fatto normale od accettato fatalmente.

Non è poco perciò l'interesse che il libro sveglia in noi per la breve, ma penetrante rappresentazione che della vita russa esso ci dona. Vita che, forse, non è quella d'oggi, ma che, precedendola, comunque, ce la fa immaginare in qualche modo.

E. Parone

SIMULACRI E REALTÀ

(Continuazione della pag. 1)

perchè troppo gli costano, ad un certo momento alza l'occhio dalla pagina e ricordandosi dell'angelica figura di Virgilio, si effonde in considerazioni più candide del candore. Un poeta dunque quando scrive si preoccupa dei suoi lettori a tal punto da non affaticarne l'occhio su luogo non chiaro. Li ama questi suoi lettori di paterno affetto e vuol che sia risparmiata loro ogni improba fatica. E se il verso gli viene oscuro, lo abburratta tante e tante volte finchè è morbido e palpabile come farina. Quanto a Virgilio poi quei suoi orsacchiotti li lecca a tal punto da farli diventare topolini. Così pensa l'interprete di Virgilio.

Ora ci chiediamo chi sia dei due il vero buono; l'interprete o il poeta? Certamente il primo. Senonchè tanta bontà, ci mette in seria tentazione di almeno triplicarla. Peccato che la umana malignità anche nella bontà doppia vede qualcosa cui incolla una parola definitoria non certo gradevole per suono e per significato. Tre volte buono non è certamente il nostro interprete; ma una volta e mezza, sì.

Varius

● Gaspare Casella di Napoli ha edito in questi giorni alcune novità nel campo della medicina: « L'Avviamento al lavoro del tubercoloso » del prof. Anton Luigi Maccagno, che tratta il problema del ritorno alla vita di coloro che la società respinge, prospettando orientamenti risolutivi in rapporto alla esigenza di una più progredita legislazione sociale.

● La Faber Books dà notizia delle sue ultime pubblicazioni, tra le quali segnaliamo: « Inward Companion » di Walter De La Mare, « A tomb with a view » di Lance Sieveking, « The Age of Terror » di Leslie Paul, « A short history of the second world war » di Strategicus, « Anglosaxon jewellery » di Ronald Jessup, « Leather and Craftsmanship » di J. W. Waterer, « Invitation to Marocco » di Rom Landau e « The ironic board » di Cristopher Morley ».

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

FANCIULLI CHE DISEGNANO

Sul valore del disegno come manifestazione dello spirito e della personalità del fanciullo molto si è scritto in Italia, soprattutto dopo che Lombardo Radice ci diede sull'argomento saggi magistrali: non dunque per presentare una novità vorrei svolgere alcune considerazioni su una serie di mostre del disegno infantile che ho avuto occasione di visitare a Montevideo e a Buenos Aires. Il disegno del fanciullo è in questi Paesi una specie di entusiasmo nazionale ed occupa nella scuola un posto di riconosciuta importanza se non proprio di primato.

C'è addirittura, a Montevideo, una esposizione ambulante *exposicion rodante de arte y de expression infantil* installata su un treno che percorre le varie provincie dell'interno e che desta una interesse e un entusiasmo non comune: un'altra esposizione del disegno infantile è stata aperta a Montevideo, nella sede del Congresso interamericano per la scuola primaria, alcuni mesi or sono.

Quello che veramente stupisce in questi disegni infantili è il senso del colore: un senso esuberante, vivo, pastoso che richiama i colori italiani, con quella luce piena che non conosce quasi ombre o mezzi toni: un colore che è tutto e che sembra quasi occultare il tratto di matita: è una caratteristica quasi, costante infatti l'assenza del «disegno» sostituito da un gettito di toni e di colori. Come in ogni terra anche in questa il disegno del fanciullo è interpretazione della realtà che lo circonda: fiori, frutta, animali, soprattutto animali. L'animale è nel suo disegno qualche cosa di vivo, di raccontato: è interpretato con il compiacimento e con la familiarità con cui si accostano gli esseri amici. Questi animali vivono in *storie narrate*, nella serie dei disegni che a noi ricordano antiche filastrocche (il grilletto e la formicola, la lucciola perduta): con un senso poetico che appare ancora più vivo nella interpretazione figurativa. Osservo più avanti i disegni di una classe i cui alunni hanno cercato di tradurre, di esprimere a colori i quattro versi bellissimi della poesia di Juan Ramon Gimenez:

«... la luna es entre las nubes
una pastora de plata
que por senderos de estrellas
conduce manadas candidas...

La luna è una fanciulla, quasi in tutti i disegni, dal volto bianco e dagli occhi cerulei, dai capelli biondi: e trascorre in un mare di azzurro, più cupo o meno cupo, tre bianche agnelle appena appena disegnate al contorno: candidi batufoli di lana su un fondo di cielo.

Il mondo poetico e sognatore della vecchia Spagna, il canto del colore e l'incanto della natura italiana (non bisogna dimenticare che il quaranta per cento della popolazione uruguayana è di origine italiana) si incontrano con la tradizione remota di questa terra, con echi di una spenta civiltà pre-colombiana che insorgono a tratti in frammenti di ceramiche od ornati rudimentali; si incontra con la personalità ingenua e cavalleresca dei «criollos», dei pionieri, dei «gauchos» che hanno abitato per primi queste terre. Fusi in uno strano crogiolo tutti questi elementi sembrano riaffiorare nell'espressivo canto delle anime infantili, un canto disegnato a colori, pieno di naturalezza e di semplicità.

Forse uno psicologo potrebbe partire dal disegno infantile per tentare un'interpretazione dell'anima e del sentimento della gente latino-americana. E strano infatti come questi uomini, venuti dal nostro continente, educati nella nostra civiltà di cui del resto hanno assorbito tutti gli elementi esteriori con una rapidità forse eccessiva e comunque tale da non permettere una sintesi armoniosa, si piuttosto una giustapposizione di elementi contradditori e molteplici: questi uomini, dicevo, sono stati conquistati da una specie di passione fascinosa e remota per la terra dove già vissero popoli scomparsi: e per uno strano gioco psicologico essi quasi rivendicano di fronte all'Europa e alla civiltà europea, una loro originaria e ancestrale civiltà, una loro tradizione. Sia o no effetto di certe tendenze nazionalistiche che appaiono oggi assai evidenti, è tuttavia molto significativo questo collegarsi alle remote civiltà scomparse, questo cercare il «messaggio» degli antichi abitatori del continente: un messaggio dell'indio «*cujo espiritu ha quedado en el canto de los rios nativos, enredado en el viento de los juncales, o integrado a la tierra*» come si esprime un illustratore di questi ritrovati archeologici precolombiani.

Nell'anima di questo popolo dunque vibra il desiderio, l'ansia di ritrovare il messaggio, che, scomparso nel tempo, distrutto nelle cose e nelle persone, vive ancora nel canto dei fiumi nativi, nel vento delle praterie, nelle profondità del suolo: e questo messaggio sembra sgorgare dal disegno dei fanciulli.

C'è una connessione segreta fra quei residui di antica civiltà che la paziente opera degli archeologi riesce a scoprire, e che ci richiamano l'epoca degli Incas e, ancora più su, le civiltà antichissime Nasca, Virù, Tiabuanaco? A me pare di sì, come pare che questa espressione infantile si colleghi alla pittura messicana, contemporanea (Rivera, ecc.) tanto discussa alla Biennale di quest'anno: pittura che affonda, con le stesse radici, nella profondità misteriosa di questo suolo americano, su cui si è innestata la civiltà dei conquistatori spagnoli, la civiltà di Cortez e di Pizzarro. Il rapporto fra terra e uomo è molto più complesso di quello che sembra (e lo notava già lo Jung in un suo saggio famoso): l'analisi di questa mostra dell'espressione infantile lo dimostra una volta di più.

Ecco, ancora, una serie di disegni di fanciulli di 4-6 anni, che frequentano la «escuela infantina» il nostro asilo insomma, e che sembrano esprimersi solo buttando sulla carta pennellate di colore, con effetti di una primitività incantevole. Così il carattere avventuroso che appare in alcune figure di gauchos, si mescola allo elemento sognatore e poetico, con volti di bimbi incantati (*que blanco es tu corazon — I que blanco tu mirar...*) all'elemento festoso della riproduzione della natura, dei fiori, degli animali.

Vorrei concludere questa nota con alcune osservazioni sulla «verità» dell'espressione infantile. Intendiamoci: non è il caso di fanatizzare: sappiamo benissimo che l'influenza dell'insegnante sul fanciullo è notevole, spesso preponderante anche se non è diretta. I ragazzi di una classe molto ben rappresentata in questa mostra, quella di Bell Clavelli, hanno elementi comuni; come elementi comuni hanno i ragazzi della scuola di San Gersole, i quali disegnano come se fossero un solo scolaro, in certo modo: non è il caso quindi di prostrarsi ad adorare l'assoluta ingenuità e l'assoluta spontaneità. E' invece vero che lo sforzo della scuola deve essere quello di aiutare il fanciullo in questa spontanea *ricerca* dell'espressione, lasciandolo libero di trovare i suoi mezzi espressivi, mettendoci la mano il meno che sia possibile, onde evitare facili contaminazioni. Direi anzi che in questo senso sarebbe da augurarsi che organismi come l'Unesco o il Bureau International d'Education ci preparassero una mostra internazionale *caratteristica* dell'espressione infantile: una mostra in cui ci sia il meno possibile la mano del maestro e il più possibile l'anima del fanciullo.

Giovanni Gozzer

Come piangono le " Carretas „ sul sentiero di Porto Nuovo (Davis Lleonart (12 anni)

La Morte del Pastore - Yamandù Rodriguez (13 anni)

L'EDUCAZIONE ATTRAVERSO IL CINEMA

Sin da quando le case cinematografiche hanno cominciato a produrre pellicole create appositamente per i ragazzi, i sociologi e gli educatori si sono dati allo studio di un problema di primaria importanza: di come, cioè, un film che ha innanzi tutto uno scopo ricreativo possa al tempo stesso educare e addestrare la mente del fanciullo. Questi studiosi hanno scoperto ogni genere di possibilità nei film per ragazzi e quella, fra le altre, a cui oggi essi si dedicano con particolare interesse ed entusiasmo è di favorire la comprensione internazionale attraverso questo genere di pellicola.

In Gran Bretagna questa idea ha preso radici grazie all'entusiastico interessamento di Mary Field, direttrice della Children's Entertainment Films. Le pellicole per ragazzi girate in Gran Bretagna vengono proiettate in tutto il mondo e a sua volta la Gran Bretagna accoglie volentieri sui suoi schermi questo tipo di film creato da case cinematografiche straniere. Ci si augura che presto i produttori cinematografici del maggior numero possibile di paesi possano riunirsi per studiare una forma di cooperazione in questo campo. Anche l'UNESCO sta conducendo un'inchiesta sullo sviluppo dei film da ragazzi in tutto il mondo.

Questi film non devono essere delle semplici lezioni di geografia, anche se ben presentate, o delle storie di viaggi. Devono contenere avventure di ragazzi, capaci di catturare l'attenzione colpire l'immaginazione dei giovani spettatori e poste contro lo sfondo di strani paesaggi stranieri, che potrà essere le Cascate del Niagara o le Alpi Austriache cosicchè mentre segue entusiasticamente l'intreccio, il pubblico dei ragazzi possa raccogliere, senza accorgersene, una messe di nozioni.

Naturalmente, chiunque si accinga ad affrontare il problema di un vasto scambio internazionale di pellicole per ragazzi, si trova di fronte alla difficoltà delle varie lingue. I sottotitoli sono un fiasco completo con i ragazzi: o distraggono la loro attenzione o essi non vi badano affatto. Il doppiaggio è troppo costoso per un ramo della cinematografia che non dà mai forti incassi. Ma la Children's Entertainment Films ha recentemente sperimentato una nuova tecnica che promette di dare buoni risultati. Prima dell'inizio dell'azione, si presenta sullo schermo un narratore che racconta la storia del film. Ogni paese di lingua diversa che voglia proiettare il film potrà limitarsi, con piccola spesa, a sostituire solo questa prima parte, parlata naturalmente nella lingua del paese. Poichè ai ragazzi piace sempre sapere prima ciò che sta per accadere, essi apprezzano di più questa nuova tecnica che non il normale sistema di tenere in sospeso gli spettatori. Inoltre, in questa maniera, essi fanno lo orecchio a un'altra lingua e ne afferrano qua e la qualche espressione. Verso la fine di quest'anno i produttori britannici di film per ragazzi contano tenere una conferenza per discutere il problema dell'insegnamento delle lingue attraverso il cinematografo. Essi pensano anche di servirsi dei film per ragazzi nella campagna internazionale contro l'analfabetismo.

Esiste anche un altro aspetto della cinematografia per ragazzi. Il valore di questi film non sta solo nel fatto che essi possono istruire i ragazzi divertendoli, ma anche nell'aiuto che possono dare allo psicologo e all'educatore. Gli esperti possono spesso trarre informazioni utilissime osservando e ascoltando le reazioni dei giovani spettatori a un film. La Children's Entertainment Film sta distribuendo attualmente fra gli educatori di tutto il mondo due preziosi esempi di materiale da studio. Si tratta di una serie di fotografie del pubblico prese con i raggi infrarossi a sua insaputa mentre viene proiettato un film. Queste fotografie possono essere osservate e contemporaneamente alla proiezione del film stesso o con una apposita serie di fotografie del film. Esse offrono una documentazione completa delle reazioni di 1800 ragazzi alle varie situazioni presentate nella pellicola. L'altro esempio consiste nella registrazione delle «reazioni sonore» degli spettatori durante la proiezione di un film. I ragazzi non hanno inibizioni nel dare ad alta voce i loro commenti vocali e gli esperti di psicologia infantile e di problemi educativi hanno dichiarato che questo materiale offre un'interessante documentazione scientififfca dell'effetto che le varie situazioni del film hanno sulla mente dei ragazzi.

Questi aspetti della cinematografia per ragazzi — favorire la comprensione internazionale, insegnare le lingue, documentare l'educatore — sono assai importanti in sè, ma costituiscono essenzialmente dei «sottoprodotti».

Il vero e costante scopo dell'attuale produzione britannica di film per ragazzi è di divertire istruendo al tempo stesso, e di raffinare il gusto dei giovani preparandoli ad apprezzare da grandi film di particolare merito artistico. Critici esperti affermano che ragazzi abituati a film giovanili veramente buoni formeranno da grandi un pubblico entusiasta per film come «Enrico V».

Wendy Hall

La casa editrice Litta indice un concorso intitolato alla «Città di Milano» per la poesia, la narrativa ed il teatro.

Le opere premiate saranno pubblicate a cura della stessa casa editrice che vi propone lo scopo di lanciare, attraverso questi concorsi che verranno tenuti periodicamente, nuovi scrittori che sappiano meglio interpretare i sentimenti del nostro popolo.

La canzone di Natascia - Alicia Rebello (7 anni)

CRONACHE MUSICALI

Qualcuno, forse, ricorda ancora, per averlo sentito in Italia, Moritz Rosenthal, il forte pianista viennese, uno dei più celebri virtuosi europei. Era forte nel vero senso della parola, poiché oltre ad essere un atleta della tastiera pare che fosse anche un valente boxeur. L'esercizio sportivo gli aveva rinvigorito sempre più la forza delle braccia ed egli non di rado la spendeva tutta per trarre formidabili sonorità. Nel finale della Sonata in Si minore di Chopin, ad esempio, ed ancor più nell'ultimo degli Studi Sinfonici di Schumann, egli raggiungeva il colmo e solo i pianoforti di marca potevano resistere ai violenti attacchi delle sue mani di ferro. Il pubblico, naturalmente, andava in delirio.

Il Rosenthal, diciamo subito, sapeva anche di essere un delicatissimo esecutore, ma noi abbiamo voluto ricordare il fatto per far rilevare come certe forme di esibizione siano la più forte e più sicura garanzia di successo per i concertisti, i quali, di conseguenza, si preoccupano troppo spesso di soddisfare i facili gusti delle platee e curano in modo particoltare, se non esclusivo, gli aspetti tecnici o spettacolari delle esecuzioni.

Non vogliamo essere fraintesi, né sembrare irriverenti verso un pianista che gode di una meritata fama internazionale, se diciamo che su questo piano si muovono le interpretazioni di Wilhelm Backhaus. Nel concerto che egli ha tenuto, recentemente, alla Filarmonica Romana, abbiamo notato, infatti, un palese ed accentuato squilibrio tra la forma ed il contenuto. Lo splendore stilistico di questo artista, la sua sicurezza interpretativa, la chiarezza del suo tocco, sono sempre ammirevoli; ma lo splendore stilistico e la sicurezza interpretativa hanno un sapore quasi di meccanicità e raramente sono animati da un calore di vita, mentre la chiarezza del tocco non ci sembra posta a servizio di essenziali valori musicali.

Il nostro rilievo tornerà, certamente, sgradito ai numerosissimi ammiratori del pianista tedesco, ma essi sapranno facilmente dimenticare il nostro ardire nella gioia di aver potuto, ancora una volta, religiosamente ascoltare il loro idolo ed acclamarlo con manifestazioni di fanatico entusiasmo.

●

Di ben altra levatura sono stati i concerti eseguiti al Teatro Argentina da Walter Gieseking. E' stato un vero trionfo per il grande pianista, tanto era l'entusiasmo unanime e commosso col quale il pubblico ha voluto manifestargli la sua incondizionata ammirazione. Non sono mancate, naturalmente, le manifestazioni incomposte e le urla isteriche dei soliti comizianti da teatro, i quali hanno ancora dell'arte una visione primitiva e scambiano una Sala di Concerti con un cinema periferico durante la proiezione di un film della prateria. Noi avremmo preferito un contegno più dignitoso, poiché quando Gieseking pone le mani sulla tastiera, non «arrivano i nostri», ma si tratta di una cosa seria, di un fatto profondamente religioso.

Quella di Gieseking, infatti, è un'arte che tocca le profondità dell'anima e fa vibrare qualcosa di eterno nelle sonorità che sgorgano, fluide e spontanee, dal suo pianoforte. Abbiamo di fronte una miracolosa realtà interpretativa, sorretta, a sua volta, da una tecnica agguerrita ed elaborata che non si pone mai come arido virtuosismo fine a sè stesso, ma si realizza in funzione esclusivamente espressiva. Scienza pianistica e istinto, sensibilità e intelligenza costituiscono perciò una sintesi armonica in questo artista che riesce, con uguale spontaneità, a colorire quadretti di delicata levità, od a scolpire, con possente plasticità, gli altirilevi della passionalità e del dramma.

●

C'è una costante psicologica di carattere romantico nell'arte, e si manifesta nel disdegno di ogni volgarizzazione, di ogni comprensione approssimativa dei fatti e delle espressioni artistiche; quel disdegno che già aveva dettato ad Orazio il famoso verso: «Odi profanum vulgus et arceo».

Volgo disprezzato e capro espiatorio di turno è diventata nel nostro secolo la povera borghesia, cui non è consentito, dai profeti di un sensibilità malata, di potersi seriamente interessare ai problemi dell'arte. Quei signori non stanno al gioco se sanno di non poter vincere. Carezzano i tiranni, dai quali scroccano il pane, ma vogliono essere venerati da qualcuno; e se la borghesia non ci sta essi vanno a giocare con la plebe, la quale ha per lo meno il merito di non capirli nel modo più assoluto.

Il nostro preambolo, naturalmente, è solo un tentativo per spiegare in qualche modo uno dei tanti atteggiamenti e motivi ispiratori della musica contemporanea: atteggiamenti e motivi ispiratori che hanno dato luogo a particolari indirizzi di carattere estetico.

Uno di questi è quello che fa capo a Satie — o Alfred Leslie — spirito ironico e assolutamente sconcertante. Esso si proponeva, sotto l'aspetto umoristico, di raggiungere un'espressione «senza smorfie», rinnegando ogni sentimento.

Nell'ambito di questo indirizzo si muovono in Francia i componenti del cosiddetto «Gruppo dei Sei». Non si tratta di una nuova scuola, né di un nuovo stile, ma semplicemente di una denominazione casuale. Il caso, infatti, aveva riunito, una sera del 1921, presso Dario Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre, in presenza del critico H. Collet. Questi, in un articolo di «Comoedia», parlò della riunione sotto il titolo: «I cinque Russi, I sei Francesi ed Erik Satie». Il nome restò loro ed essi furono così «I sei», uniti semplicemente da un generico spirito di reazione contro ogni forma decadente del debussismo. Per il resto, così come provenivano dalle più svariate scuole e tendenze, ciascuno seguì liberamente il proprio talento.

Nel «Gruppo dei sei» Francis Poulenc (Parigi, 7 gennaio 1899) rappresenta una tendenza spirituale antiromantica, antidinamica, riservata. Egli è un po' il monello della compagnia per il suo temperamento ricco di brio malizioso e per la sua scanzonata genialità. E questi caratteri, riflessi con meravigliosa spontaneità nella sua musica, hanno fatto di lui la più vivida e più interessante personalità del gruppo.

Sarebbe certamente interessante fare un'analisi un po' diffusa delle opere di questo autore, ma lo spazio, per ora, non ce lo consente. Ci limitiamo, perciò, a segnalare, a solo titolo di cronaca, le più recenti esecuzioni in Italia e cioè: il «Concerto campestre» per clavicembalo e orchestra, eseguito dall'orchestra dell'Associazione «A. Scarlatti» di Napoli, sotto la direzione del M.o Roberto Lupi, solista Ruggero Gerlin, ed il «Concerto in re minore» per due pianoforti e orchestra, eseguito al Teatro Argentina dall'Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia sotto la direzione di Gianandrea Gavazzeni, solisti Sergio Lorenzi e Gino Gorini.

●

«Non ti lasciar sedurre dagli applausi che ottengono i concertisti. Preferisci sempre gli elogi degli artisti a quelli della moltitudine». E' un precetto musicale di Schumann ed è un consiglio serio e onesto. Lo dedichiamo come pensierino ai troppo numerosi concertisti che imperversano nelle varie Sale Romane.

Dante Ullu

Elida Schipani (8 anni) Il Grillo e la Grilletta

TRILUSSA

(continuazione della pag. 2)

giamo oggi e leggeremo sempre, perchè divenuta patrimonio dell'animo nostro.

Come per Pascarella la feluca accademica, il laticlavio è venuto ora a coronare degnamente la vita e l'opera di un uomo che è restato sempre immune da quel *Male ch'attacca all'ommini che fanno — Inchini e riverenze a un tanto all'anno.* Resterebbe solo da vedere come se la caverebbe Trilussa senatore, costretto ad assistere a quel suo *Buzzichetto deputato,* copione scritto, non so quando, per i burattini di Podrecca, ignorato dai più e sfuggito anche a D'Amico, il quale, nel considerare quanti commediografi Trilussa aveva preceduto «nel porre, e nel trattare nelle sue poesie, motivi e argomenti poi svolti da essi in commedie» — attese con santa pazienza, per trent'anni e passa, una commedia promessa dal poeta, come soltanto lui sa promettere.

Sì, come ho considerato e ripetuto altrove (*Il Giornale,* Napoli, 21 giugno; *La Voce Repubblicana,* 9 luglio; *Fanfulla,* San Paulo del Brasile, 17 settembre 1950), è questa più che mai, la grande ora di Trilussa. E non per gli scandaletti di cronaca, suscitati dalle esigenze fiscali, dalla firma per l'atomica e successivi versi del contromanifesto; ma per la prossima pubblicazione dell'opera omnia, frutto della attività letteraria, svoltasi per oltre un sessantennio, di un poeta tuttora felicemente regnante; per le traduzioni che sempre più ne diffondono le liriche nel mondo; per gli ottant'anni che compirà l'anno prossimo (è nato nel 1871). E mi stupisce considerare, quasi per analogia numerica, che gli otto volumi del *Dizionario Bompiani delle Opere e dei Personaggi* — una opera per la quale confesserò sempre l'ammirazione più sconfinata — lo abbiano metodicamente ignorato.

Ma lui non se ne cura. Mesi or sono fece porre all'ingresso dello studio una grattugia (dialetto: *grattacacio*), con sotto un bigliettino scritto a penna: *Si tibi prurit, scabe!* Clima *bohémien,* vitalità, scapigliatura, spregiudicatezza, perfettamente coerenti a quel *Je m'en fichisme* di cui si compiace parlare Louis Chazai (*Un fabuliste italien: Trilussa,* Cailler, Genève 1949). Preziosa *brochure* che, se inizia sotto il segno di un'espressione che potrebbe urtare la nostra suscettibilità nazionalistica («Il y a en Italie un poète satirique, dont les écrits révèlent un esprit qui ressemble étonnamment à l'esprit français»), chiude con simpatiche parole che potrebbero sembrare in contraddizione con queste e non lo sono: «Trilussa a plus fait pour la chute du fascisme en Italie qu'une armée de propagandistes. Et Trilussa n'est pas qu'Italien, il est aussi bien nôtre, car l'esprit libéré est une force que n'arrête aucune muraille de Chine et qui, par-dessus les frontières unit les âmes fraternelles des hommes de bonne volonté».

Livio Jannattoni

● L'editore Guanda annuncia come imminenti un romanzo di Charles Louis Philippe «Croquignole» a cura di G. Spagnoletti e «L'Italiano del Rinascimento» di Giacomo Pighini.

«Croquignole», ambientate nella Parigi «fin du siècles», è la storia di uno che non poteva fare a meno dell'avventura e della grandezza ed era stato cacciato dietro ad una scrivania d'ufficio.

Notiziario internazionale dell'educazione

A Parigi nel luglio scorso si è svolto un Congresso di religiosi insegnanti.

L'Unione delle religiose è nata nel 1930 e conta 43 Congregazioni federate: di esse ben cento membri hanno partecipato al Congresso ove hanno svolto dodici relazioni sul tema: La fede cristiana e l'educazione.

L'Unione dei religiosi è nata nel 1949 e conta nove Congregazioni di cui ben 300 membri hanno partecipato al Congresso ove hanno esaminato in particolare il problema dell'insegnamento catechistico. Ne è nata la «carta» della istruzione religiosa nelle scuole sui seguenti fondamenti:

1° La scuola cattolica deve innanzi tutto iniziare i fanciulli alla dottrina, allo spirito e alla vita cristiana.

2° La formazione religiosa del fanciullo, frutto dell'istruzione catechistica esige nella scuola un clima religioso favorevole a cui deve collaborare l'insegnamento delle altre materie.

3° Il valore e l'efficienza dell'istruzione catechistica esigono dal maestro una preparazione remota: cultura teologica, generale, pedagogica;

una preparazione prossima, teologica, didattica, psicologica;

una preparazione immediata: preghiera iniziale, mezzi per suscitare l'interesse e favorire il raccoglimento.

4° La Verità religiosa deve essere presentata bene, con dignità e cura.

5° Il testo di religione deve essere usato come sintesi della lezione e completato da ricerche personali attinte dalla vita quotidiana, dalla Liturgia, dalla Sacra Scrittura.

6° L'irradiamento dell'istruzione religiosa deve estendersi a tutta la giornata e penetrare, attraverso gli alunni, nelle loro famiglie.

●

Dopo il Congresso svolto a Bruxelles nel 1948, la Federazione internazionale Insegnanti di lingue moderne ne ha svolto uno recente a Londra dal 4 al 7 agosto, nella Casa dello studente a Bedfort College, sotto il patronato di Sir Jhon Maud, del Ministro della P. I., del Ministero dell'Educazione Nazionale e Segretario permanente dell'Associazione. Presidente del Congresso è stata la signora F. M. Forrest.

I 300 partecipanti al Congresso, erano di 15 nazioni diverse.

Le relazioni ebbero per argomento principale l'insegnamento della lingua e della cultura britannica. Nelle sedute del pre-congresso dal 26 luglio al 3 agosto, vi furono importanti relazioni sul romanzo inglese e sull'educazione dei militari.

Le relazioni principali si ebbero su:

Il valore sperimentale e intuitivo nell'insegnamento delle lingue moderne.

Valore dei metodi attivi.

Lo studio dell'inglese nell'insegnamento della lingua tedesca.

●

Dal 22 al 24 settembre si è svolto ad Avignone un Congresso internazionale sulla libertà d'insegnamento organizzato dall'Unione internazionale per la libertà d'insegnamento che ha sede a Parigi.

I lavori si sono svolti in quattro Commissioni di studio che sono giunte a conclusioni pratiche certo molto utili nell'ora presente in cui tale problema è sentito e discusso in molte nazioni. Infatti i 140 Congressisti di diversi Paesi, cattolici e protestanti, insegnanti, direttori, professori universitari, deputati, hanno preso contatti, in un'atmosfera cordiale che ha facilitato i lavori e le conclusioni, basate sull'art. 26 della Dichiarazione universale dei Diritti dell'uomo dell'O.N.U.

La prima Commissione ha studiato i fondamenti della libertà d'insegnamento, la seconda la legislazione scolastica e la organizzazione dell'insegnamento privato nei diversi paesi; la terza ha trattato della responsabilità dello scrittore nell'educazione, la quarta dei mezzi di azione dell'Unione internazionale per la libertà d'insegnamento.

●

Dal 10 al 14 ottobre si è svolto il Congresso catechistico internazionale con la partecipazione di 600 convenuti di 30 Paesi, compresi alcuni Paesi di Missione, di 316 Diocesi.

Le relazioni svolte da illustri Prelati hanno avuto per argomento l'istruzione catechistica dei fanciulli e dei giovani nei vari ordini di scuole, nelle Parrocchie e nelle Associazioni cattoliche, dell'istruzione religiosa degli adulti, della formazione dei catechisti e della cooperazione del laicato all'apostolato catechistico del Clero.

P. JANNACCONE

(Continuazione della pag. 3)

rivoluzionarie, rispetto alle forze economiche di fondo, meglio rappresentate dall'economia tradizionale.

Ma quella teoria ispira oggi, consapevolmente o meno, la politica economica; ed ecco il Nostro a precisarne i limiti, nelle sue molteplici applicazioni al fenomeno concreto, in quegli articoli su *La Stampa,* che se raccolti, come ci auguriamo, costituirebbero organico esempio di trattazioni di economia applicata, non indegno di figurare accanto a quel manuale di economia teorica, che lo J. sta raccogliendo dal lungo insegnamento universitario di Padova e di Torino.

Ciò perchè, nel mare tempestoso di idee, che oggi fa fluttuare il pensiero economico tra gli scogli degli egoismi di gruppo e delle insensate ideologie, lo J. può disporre di una bussola e di un meccanismo stabilizzatore prezioso, cui sempre si finisce col tornare come alla più squisita conquista della scienza economica: quella concezione dell'equilibrio, nelle interdipendenze dei fatti economici, di cui Egli poteva valersi nella ricordata diagnosi di Torino. Giova all'arte politica, Egli diceva, indicare molti scopi da raggiungere e molte vie da seguire, ma è compito dell'indagine scientifica segnare i limiti sino ai quali una pluralità di fini può essere simultaneamente perseguita; e ciò è tanto più necessario, quando siano parecchie le «linee» programmatiche di politica economica. Ora, quei limiti sono costi, fatti non del processo produttivo soltanto, ma del processo distributivo del reddito della collettività: per cui i redditi dei vari gruppi di operatori, principalmente imprenditori, lavoratori, Stato, sono prezzi e rinuncie e costi di altri operatori, e la lotta per scaricarne sè stessi e caricarne altri implica essa stessa un costo per la collettività. Segue che il problema dei costi dell'attività economica, e delle loro possibili variazioni per effetto di politiche economiche e sociali, si solleva, dalla mera contabilità individuale, alla sfera dei fatti che incidono su tutta la vita dell'organizzazione economica e vanno affrontati con lo spirito di solidarietà che il concetto di organismo suggerisce.

Pasquale Jannaccone avrà spesso occasione di ricordare in Senato — ed auguriamo al paese che possa farlo con frutto — questa fondamentale moralità dell'economia, nelle mirabili armonie delle sue forze essenziali.

Celestino Arena

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **« IDEA »**
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 50 – ROMA, 24 DICEMBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

TEMI DI FAVORE

« La nostra storiografia è perennemente asservita ad alunni di favore... ». La proposizione merita di essere discussa.

Chiediamoci anzitutto a chi giova assegnare codesti temi. Risponde a questa domanda l'Angrand col dirci che sono le classi dominanti ad imporre il tragitto da percorrere nella selva dei fatti. Restrizioni di pensiero quindi, torsioni finaliste, suggestioni scettiche, nel fondo; annedottica, tendenze moralizzatrici, prosternazioni agiografiche apparenti o dissimulate, tesi utili, indispensabili alle giustificazioni della classe dominante, paragrafi illogici, documenti isolati o desertici, nel metodo. Certo, fondo e metodo manomessi in questa guisa, non danno storia, ma mistificazione aggiornata.

Ma quali sono le classi dominanti che han messo la storia a servizio delle loro ideologie e dei loro interessi? La risposta più frequente si sa quale sia. C'è una classe la quale ha fabbricato i suoi calchi per i suoi fini immediati e particolari: la borghesia. Essa colorisce con le tinte del passato la cupola ed il frontone del suo edificio, ma si guarda bene dal portare un po' di luce sulle fondamenta, sui muri del suo edificio, per non svelare i suoi trucchi e le sue infamie. E' una storia che ignora di proposito le verità sociali, le condizioni materiali della vita, le classi, i rapporti di produzione; è una storia che è sempre attaccata al vecchio, e che chiude gli occhi alle forze nuove e progressive, priva di prospettiva nel futuro, chiusa alle aspirazioni, alle realizzazioni, alle trasformazioni portate dal tempo.

A questa storiografia borghese viene opposta come verace e salutifera la storiografia sovietica. Suo compito principale è quello di demolire l'immobilismo reazionario che fissa le forze progressive. Tale immobilismo suole prendere per suo paludamento l'obbiettività. Ma in effetti che cos'è la obbiettività? Un'affettazione, un'astensione fittizia, un irrealismo astratto. « L'obbiettivismo è una permeabilità all'istoriografia che ci penetra, una compiacenza lamentevole rispetto alla nostra formazione e al nostro ambiente. Cedendo all'obbiettivismo, lo spirito non è più in istato d'allarme, perde il suo acume, le sue facoltà offensive e difensive, la sua posizione mitica. L'obbiettivismo costituisce per noi un'acquiescenza alle posizioni del regime capitalista, che sarebbe — contro ogni evidenza — stabilizzato; è una replica dell'opportunismo, un abbandono dello spirito di partito ». Ma la tentazione per lo storico progressista non è solo quella dell'obbiettivismo. Al polo opposto c'è a vegliare un altro nemico: il soggettivismo. « Tendenza a ricondurre ad un solo problema, ad un problema valevole o privilegiato ai nostri occhi, tutte le nostre preoccupazioni di specialisti, e tutte le condizioni della lotta e della vita. Il soggettivismo consiste nel costituirsi come fine a sè, nel movimento e nell'ignorare le diverse ed urgenti necessità della lotta di classe. E' una sorta di insularità sterile, una negazione dello spirito di partito e che assomiglia ad un settarismo d'uso intellettuale ».

Dichiarazioni troppo imprudenti per non sollecitare la replica della storiografia borghese. La quale ha gioco troppo facile, se osserva che la storia non dovrebbe essere a servizio di un partito e che la ricerca del settarismo intellettuale non è nè lunga nè difficile, perchè quella tale insularità ha già i suoi gradi di longitudine e di latitudine ed ha la sua configurazione visibile dalla vetta su cui sventola il vessillo che si muove, se investito dal vento, in una sola direzione.

Il fatto storico in qualsiasi tempo e in qualsiasi luogo, se l'analisi è concreta e coraggiosa si pronuncia sempre in nostro favore. E' una massima pericolosa e fa venire in mente certi difetti di pronuncia inevitabili in chi non parla la lingua materna, ma vuole esprimersi in idiomi stranieri.

Ora, ci sembra, che la lingua materna della storia dovrebbe essere quella della verità. Senonchè nell'insegnamento dello scetticismo quando si indagano i rapporti tra la Storia e la Verità, i cosiddetti storici progressisti hanno avuto per maestri i cosiddetti storici borghesi: e i discepoli non invano hanno imparato la lezione.

Dalla polemica tra i due avversari viene indiziato un grande smarrimento nell'ordine di concetti che pur sembravano saldi e inconfutabili. L'accusa alla storiografia mancipia della classe dominante sarebbe valida, se non fosse una altra classe dominante a lanciarla. Che cosa è infatti una storia elaborata nello spirito di un partito, se non un'imbastitura su premesse calcolate che daranno misura ai fatti, necessariamente perciò distorti e violentati? E che cos'è quel ripudio della obbiettività se non la mortificazione della coscienza libera la quale si difende o cerca di difendersi dalle proprie inclinazioni e respinge ogni suggestione, soprattutto quelle che più la premono perchè provenienti da interessi, idee, abitudini congeniali?

Il processo all'obbiettività è stato lungo e ardito da parte degli storici contro i quali oggi gli storici sovietici hanno buon gioco. Gli uni e gli altri si sono accaniti a farci dimenticare che obbiettività è nome che si addice alla verità. Gli uni e gli altri hanno voluto farci scordare che obbiettività è catarsi e perciò culmine di purificazione che soltanto una coscienza libera può attingere.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

GRAMMATICA DELLA LIBERTÀ

E' il titolo, tradotto, di un libro, che ha avuto discreta fortuna. E solo del titolo vogliamo discorrere. La libertà merita una grammatica? La grammatica è normativa. Anche la libertà lo è. Ma, e le eccezioni? Le dittature non sarebbero per caso eccezioni di questa grammatica? Fermiamoci, ad esempio, sui nomi alterati: nipotino, muletto, sapientone, donnaccia. *Nella grammatica della libertà simili alterazioni non sono consentite, in essa non vi sono nipotini, ma nipoti, non muletti, ma muli, non sapientoni, ma sapienti, non donnacce, ma donne. E se osservate che un nipote può avere cinquant'anni e un nipotino non deve varcare la decina, la grammatica della libertà interviene e v'ingiunge di attenervi al suo primo postulato: l'eguaglianza. E quel sapientone deve diventare sapiente, e quel muletto, mulo, e quella donnaccia, donna. Si osserva: ma un sapientone è la caricatura del sapiente, una donnaccia è meno che donna. Sarà così, ma la grammatica della libertà vi insegna che Carneade è Aristotile e Taide è Beatrice. Per la grammatica della libertà non esiste un comparativo di maggioranza, non esiste un comparativo di minoranza, perchè in essa impera il comparativo di eguaglianza, il quale è il più inutile dei comparativi. A che vale dire che Luigi è tanto buono quanto Carlo? Saranno due buoni figlioli; e sarebbe molto più semplice non metterli in quella gara comparativista, la quale, per altro, è falsa, se è vero che ogni individuo ha la sua bontà.*

Conclusione: la grammatica della libertà è come la cainaggine di Abele. C'è sempre uno che finisce male. Sarà la grammatica? Sarà la libertà? Temo per quest'ultima.

COME GLI ANIMALI

Certi animali domestici, quali il cane, il gatto, la scimmia, ci colpiscono con reazioni che noi interpretiamo come attitudine a domandare. Per esempio, dice Rèvèsz, un cane che cerca di uscire dalla camera, gira la testa successivamente verso la porta e verso la persona vicina, correndo dall'una all'altra. In casi simili, scrive l'autore citato, la persona umana è « fortemente integrata nella situazione cui l'animale deve far fronte, e tal comportamento può essere considerato, come manifestazione di contatto reciproco tra l'uomo e l'animale. Ma è sempre come mezzo, come strumento che l'uomo è integrato nella situazione... ». Non crediamo ai nostri occhi! Che la politica, i partiti, i regimi spesso soccombono alla tentazione di utilizzare l'uomo come istrumento per i propri fini, era cosa non certamente ignota. Ma che anche gli animali, il caro gatto, l'amabile cane, la scimmietta dispettosa, pretendano di ridurre l'uomo ad istrumento, è punta acutissima di umiliazione. Servitore di questo o quel matto che nella nostra stoffa umana cuce gli abiti della sua gloria, passi, ma che Lolò, Titì, Gegè ci « integrino » nei loro desideri e nelle loro situazioni, come strumentucci utili per appagare i primi e risolvere le seconde, non può lasciarci indifferenti. Servire da pedine in una politica zoologica!

A meno che, per rifarci un po' l'animo, non concludiamo che chiunque tratti l'uomo da istrumento è un animale, e che politica bestiale (non c'è metafora!) quella che vuole « integrare » un uomo in questa o quella situazione, dimenticando il fine di lui, ossia ciò per cui fu creato.

ANCORA UN DON GIOVANNI

« Ancora un Don Giovanni, uno di più. Sì uno di più, è tutto... Il dramma (una storia tragica in cinque atti: La carne non è triste) ha scene ben riuscite.... Leporello, l'Ombra del Commendatore, lo stesso Don Giovanni interessano. Ma l'intrigo è inutilmente complicato, penoso; i personaggi sono troppo convenzionali, e il tutto mi sembra testimoniare un misticismo antimistico assai frusto ».

Ma qual'è il potere seduttore di questo Don Giovanni? Libera le donne dal tormentarsi per il peccato, promettendo e rivelando la vera vita, quella di quaggiù. « La spiegazione mi sembrava giusta e in effetti Molière ha spinto l'eroe nella via che gli è propria, genialmente, facendo di lui, prima di tutto, un ateo, un uccisore di sogni ». E fin qui il critico è saggio. Poi però scivola nell'equivoco: « Ma noi non siamo più nella Spagna, nè nella Francia del secolo XVII*; proprio perchè l'angoscia del peccato non ci punge più, e la carne non ci appare più dannata, ed il mondo non è più cristiano, proprio per questo Don Giovanni perde la sua potenza, e la sua frenesia sessuale ci sembra puerile, e i suoi successi inverosimili ».*

Don Giovanni era dunque un eroe di clima cristiano? Ed allora trasferiamo ad altra sfera morale codesto campione. Proprio perchè il furto non è più condannato, proprio per questo non ci sono più ladri. Il rimorso di far propria la roba d'altri è stato cancellato; quindi non ci son più ladri. Ma non questo ci premeva sapere: desideravamo conoscere se si ruba o non si ruba. E vorremmo altresì che qualcuno ci dicesse se il rimorso del furto favorisce il ladrocinio oppure no. A sentire quel tale si ruba perchè il rimorso viene ad offuscare la coscienza. Non ci resta che bandire un corso a premio per il più bel furto.

Varius

Opzione e determinismo

IN ONORATO BALZAC

Balzac romanziere di appendice con *Le Bicaire Des Ardennes*, con *Argo le Pirate*, Balzac romanziere storico e storico formidabile con *Une tenebreuse affaire*, e con *Les Chouans*, Balzac romanziere giudiziario e sensazionale rivelatore dei « Misteri di Parigi » con la trilogia di Vautrin: la multiformità degli assaggi, delle esperienze e dei collaudi del grande scrittore è impressionante, se non addirittura sconcertante. Prima di essere sè stesso, Balzac ha potuto confinare, con Rousseau, con Bernardin de Saint Pierre e persino con Sue e con Dumas. Eppure nessuna Cassazione letteraria oserebbe più confermare i giudizi negativi, di elefantiasi, di dilatazione e « corruzione asiatica » resi al loro tempo, da quel rimpicciolitore — e sarebbe ora di dirlo — fraintenditore di valori — che fu Sainte-Beuve. La critica del tempo — diffida e vergogna eterna dei fanatici della critica — postergò Balzac a George Sand e lo distinse appena da Saint-Marc de Girardin. Forse perchè Balzac, malgrado l'apparenza, non è formidabile: perchè Balzac ha la superiore poliedricità della grande « *impersonalità* ». Circoscrivere e definire è impresa agevole per gli scrittori minori di cui si scoprono senza sforzo il temperamento, e l'umore sociale. Diventa impresa vertiginosa davanti a Shakespeare od a Balzac.

Balzac può essere stato un procedimento, ma non una filosofia da pigiare e tritare in formule. E' stato un creatore, ma ha omesso la targa e la didascalia delle sue creature. Il rappresentatore spietato e fisiologico dell'egoismo delle figlie di *Papà Goriot* è stato ad un tempo il cantore degli amori inespressi e compressi.

Balzac ha legato il suo nome ad un procedimento narrativo che si può qualificare meccanico causale ed, in una parola, naturalistico. Ha legato il suo nome alla visione di riflussi e di assestamenti sociali di trapassi di potere e di ricchezza che si designano come artificio dell'intera vita e dei più arcani rapporti umani.

« Sotto la Restaurazione — si legge nella « *Cousine Bette* » — la nobiltà si è rammentata d'essere stata battuta e predata; perciò con due o tre eccezioni, è diventata economa, saggia, previdente, borghese e senza grandezza: il 1830 ha consumato l'opera del 1793. D'ora in poi vi saranno in Francia dei grandi nomi, non più grandi casati, tranne mutamenti politici difficili a prevedersi. Tutto vi prende l'impronta della personalità. La ricchezza dei più lungimiranti è vitalizia. Vi si è distrutta la famiglia ».

E' uno dei tanti scorci nostalgici della Francia dei gigli d'oro e dei ranghi tradizionali che affiorano nella « *Comédie Humaine* ». Sotto quest'angolo visuale sfavorevole Balzac giudicò la rivoluzione di luglio e l'irruzione in massa nelle posizioni chiave e nei ranghi del potere dei negozianti arricchiti, dei sensali di Agenzie mobiliari diventati capitani della Guardia nazionale, dei droghieri diventati di diritto ospiti del Palazzo Reale colla monarchia di Luglio. Quel suo senso babelico, ingigantito fino alla catastrofe, di Parigi è connesso con una aspirazione nostalgica. Ma il genio del romanziere ne ha tratto partito. Entusiasta del nuovo sistema, Balzac avrebbe popolato i suoi libri d'idealisti nobilmente drappeggiati alla George Sand. L'opposizione più o meno confessata precipitò in lui il senso spettacolare d'una paurosa ridda di egoismi, di un'immensa gara d'ambizioni spoliatrici e di cupidigie ignare di ostacoli impersonati nei suoi Popinot, Nucingen, Birotteau, Crevel, ed in quello squadrone di brillanti giovanili eroi del pervenire senza scrupoli: Rastignac, dei Marsay, Felix de Vandenesse, Canalia, ecc.

Zola, con suprema sincerità, dava atto a Balzac di avere iniziato l'epoca della indagine nel romanzo. La « *Comedie Humaine* » contiene infatti, in germe, i quadri del *Rougon-Macquart*.

Ma così tradizionalista in politica, in letteratura fu grandiosamente innovatore.

Caratteristica infatti di Balzac, è quella che si potrebbe chiamare la rivelazione dell'Oro e degli affari. Quando si pensi che romanzi anteriori di soli pochi decenni ai suoi o a lui coevi — ad es. la « Delphine » e la « Corinne » di M.me de Staël, apparsi entro il 1810, o « *Indiana* », « *Lélia* », « *Mauprat* », « *André* » di George Sand, od anche le sovraccariche e grandiose acqueforti medievaleggianti di Hugo, — ne prescindono totalmente — si avvertirà l'arditezza indelicata, la genialità, le grossolanità di questa materia impastata di impurità che conquistò il pubblico, e fece turare il naso alla critica. In generale, i critici non sono che tardivi e riluttanti estensori di sentenze emesse da quell'autentico Consiglio di Stato che è il pubblico. Fu la rivelazione, anzi la rivoluzione dell'Oro e degli affari, qual'era emersa alla luce delle tre cosiddette « giornate gloriose », del luglio 1830.

Balzac sarebbe stato, prescindendo dalle sue leggi d'idrostatica o di termodinamica sociale, uno scultore di anime e personaggi senza confronti possibili. Ma la concretezza, la solidità ed il taglio inimitabile delle sue creature lo trovò nella osservazione e nell'analisi, a un tempo, scientifica e passionale, del mondo degli affari. La rivoluzione di Luglio, incubata nelle riunioni del banchiere Laffitte, aveva rivelato e squadernato un segreto che i più accorti avevano da tempo intravisto: la preponderanza assoluta, delle forze finanziarie sull'opinione, le istituzioni politiche, l'intero volume dei rapporti sociali; quella Rivoluzione di cui la bandiera repubblicana era stata ripiegata, dai fautori borghesi del « *juste-milieu* », era stata palesemente manovrata dai proprietari dei beni degli emigrati, banchieri, negozianti, paurosi di un nuovo assolutismo revocatore delle libertà, del prestigio e delle ricchezze conquistate.

Ed ecco il mondo di Balzac, galleria di ritratti e di caricature atroci ad un tempo, della borghesia rinfrancata e smaniosa di consolidarsi al potere. Ecco i banchieri nobilitati, come il barone de Nucingen, i profumieri e cappellai diventati capitani della Guardia Nazionale, i sensali di Agenzie, i procuratori e notai pullulanti nei suoi libri.

I personaggi, globalmente (del romanzo o del dramma romantico), ostentano una sublime impassibilità davanti alle due passioni dominanti nell'uomo: l'ambizione e l'avidità, le quali del resto si condensano agli occhi di Balzac, in un appetito unico. Dalle Pamele di Richardson e di Goldoni, alle dame erranti dei Chiari, dalle religiose costrette alla clausura di Diderot, alle eroine frementi di lieviti emancipatori di George Sand passando attraverso la *Nuova Eloisa* ed il *Werther*, gli eroi di romanzi e drammi del tardo 1700 o dell'800 in boccio, ci appaiono nobilmente preoccupati d'ansie finanziarie. Cambiali, testamenti, liti e rivendicazioni ereditarie restano per loro geroglifici. Balzac ha introdotto il suo bisturi in mezzo alle purulenze del denaro. E' il primo romanziere nella cui opera ottengano rilievo — ed anzi rilievo colossale e determinante — notai, avvocati, ufficiali giudiziari, uscieri.

Il denaro s'invischia e s'inviluppa fra le sue passioni assolute, fra i suoi più trasognati idilli. E infatti la sordidezza di Papà Grandet, ad obbligare Charles Grandet, il suo affascinante nipote parigino, (rovinato dalla bancarotta paterna) ad emigrare in America del Sud ed a separarsi dalla cugina Eugénie, che trepidante lo ama e potrebbe dispensarlo, così carica di lingotti d'oro e di marenghi com'è, dal cercare fortuna a 10.000 leghe. E' la avidità delle sue due figlie, M.me de Nucingen e M.me d'Espard a spogliare il vecchio e fanatico (d'amore filiale) Papà Goriot delle sue rendite lentamente capitalizzate. La potenza finanziaria, sia pure situata in un demoniaco bandito come Vautrin, è arbitra delle distruzioni sociali, dell'alta società e del potere; sono le erogazioni fornite ad Eugène de Rastignac come poi a Canalis e Lucien de Rubempré da Vautrin, diventato omosessuale frenetico nelle galere dove ha languito, a dispensare loro matrimoni e opulenza. Ed è la lotta per il lusso e l'esibizione ad agitare la frenetica sarabanda della « *Cousine Bette* », del vecchio impenitente gaudente Hulot, di M.me Marneffe, ed a provocare la catastrofe dell'innocente schiatta degli Hulcot, incapaci di trattenere sull'orlo della perdizione il vecchio libertino! E' la stessa frenesia a indurre la moglie del col. Chabert, il reduce creduto morto a disconoscere il marito spossato, pezzente, diventato un povero straccio umano, ed a sollecitarne l'internamento in manicomio.

•

Balzac guardava tutto il rigurgito di avidità a lui coeve con occhi di moralista nostalgico. Nostalgico, cioè delle antiche preminenze del sangue e

(Continua a pag. 8)

Lorenzo Giusso

I PASTORI DELLA NATIVITÀ

dell'antico dramma sacro

Noi siamo ormai abituati a una raffigurazione statica della natività di Cristo quale ci viene offerta dai presepi, che s'arricchiscono talvolta di centinaia di figurine e talvolta si ambientano in ricostruzioni veramente grandiose, ma che ci rappresentano sempre una scena immobile, un solo momento della visione: e in essa ogni personaggio, ogni gruppo non ha che un gesto fisso e rigido.

Ma c'è stato un tempo in cui la naturale tendenza artistica del nostro popolo ha desiderato una rappresentazione viva e movimentata della scena della natività: allora la Chiesa, per venire incontro ai gusti del popolo e per colpirne la fantasia e il cuore, ha ideato uno spettacolo che era, insieme, funzione religiosa e festa popolare, e in cui la musica, la parola e la scenografia si univano in un complesso drammatico quanto mai suggestivo.

Già alcuni secoli prima che S. Francesco creasse il presepe di Greccio, la Chiesa soleva rievocare davanti agli occhi dei fedeli la scena della nascita di Cristo. Ai primordi, cioè qualche tempo avanti l'anno mille, tale rappresentazione aveva un carattere molto semplice, essendo quasi un naturale sviluppo di certe funzioni chiesastiche e di canti liturgici: anche la scenografia era rudimentale, poichè l'altare stesso, opportunamente addobbato, serviva da presepe. Ben presto però l'altare deve esser stato sostituito o completato con raffigurazioni pittoriche e plastiche: importante per la storia del dramma fu l'introduzione dei vari personaggi, che rappresentavano chi i pastori, chi le levatrici, chi i Re Magi, e così via: le parti venivano sostenute dai canonici, dai chierici, e dai giovinetti delle scuole di canto sacro: nelle manifestazioni più antiche, distinte dai dotti col nome di «drammi liturgici» la parte corale-musicale era preponderante. In un «ordinarium» della chiesa di Padova, che ci descrive le funzioni religiose quali si dovevano eseguire in quella città poco dopo il mille, abbiamo preziose indicazioni sull'«Uffizio dei Pastori» che si recitava la vigilia di Natale.

«Sonate le campane — dice l'*ordinarium* in un latino medioevale che traduco per risparmiare un po' di fatica al lettore — il vescovo in mezzo al coro comincia a cantare il Mattutino. E lì, un poco più in basso dell'altar maggiore, sta preparata una ancona, con la beata Vergine e il Figlio, coperta di un nitido pallio: essa rappresenta il presepe del Signore. E dietro a questa ancona stanno due canonici, con due piviali *qui vocantur obstetrices*, cioè che fungono da levatrici. Davanti poi a detta ancona, un pochino più in basso, in mezzo al coro stanno il maestro delle scuole e il Cantore e questi fanno da *pastori*. Allora le *levatrici* cantano: «Chi cercate nel presepe?».

Rispondono i *pastori*: «Il Salvatore, Cristo Signore, un infante involto in panni, secondo l'annuncio degli angeli».

E le *levatrici* scoprendo l'ancona e inginocchiandosi rispondono:

«Ecco il Bambino».

Dopo una breve scena svolgentesi con la solennità di un rito, la rappresentazione rudimentale si chiudeva con un coro appropriato alla circostanza.

Con l'andar del tempo, la ricostruzione drammatica della natività prese maggiore sviluppo con l'introduzione di elementi realistici e con una più larga stesura scenica. Con l'affermarsi dei volgari, anche nei drammi sacri al latino si sostituì il volgare, mentre per quel che riguarda gli attori, ai preti si aggiunsero o al loro posto subentrarono i laudesi, i disciplinati, gli adepti alle varie compagnie e confraternite religiose.

Abbiamo sulla natività di Cristo due belle rappresentazioni sacre: l'una umbra dei tempi di Dante, l'altra toscana, dei tempi di Lorenzo il Magnifico; l'una è mistica, primitiva, ingenua, l'altra è vivace, pittoresca, movimentata: nella prima rivive l'anima del medioevo, profondamente religiosa, nella seconda riluce lo spirito del Rinascimento, la visione realistica e sorridente della vita e dell'arte.

La prima trae la sua ispirazione dall'intimità della vita casalinga osservata con occhio di umile popolano. In fondo, la Sacra Famiglia che agisce nell'antica «devozione» umbra non è altro che una famigliola di poveri, colta dal freddo e dal buio della notte.

San Giuseppe è un buon contadino vecchierello a cui Maria può dire:

> «Le bestie da una parte
> Priego, Giusèf, acconcia co' te pare:
> Tu t'entende de l'arte.
> Saccie che qui ne converrà de stare:
> sento el tempo appressare
> l'ora del mi' parto si s'affretta»

E poi d'un tratto:

> «Io sento un gaudio nuovo
> e tutta renovata io so' in fervore».

Giuseppe:

> «il 'l semegliante provo!»

Maria:

> «Or ecco ched è nato il Salvatore!»

Arrivano i pastori e la loro più gran meraviglia è che il Signore del mondo sia nato in tanta povertà. Osservano timidi e stupiti:

> «Ecco quella stalletta
> Vedence il fantino povero stare.
> La vergin benedetta
> Non ha pancèl nè fascia per fasciare...»

E con un improvviso gesto di pietà e di buon cuore si tolgono di dosso i loro mantelli e li offrono a Maria perché ne copra il Bimbo e nel gesto generoso pur si vergognano di non poter dare che quei loro rozzi vestimenti:

> «Toglie e' nostre manteglie
> e non ti fare schifo, o matre santa,
> vestite povereglie
> che stanno en la selva con la greggia [tanta:
> el tuo figliolo amanta
> che non s'alida la sua carne pura».

E chiedono a Maria una grazia: di poter toccare «un poco» il Bambino.

Soddisfatti, prima di ripartire dicono al popolo:

> «Pensa che non avesse
> pur un sacon la Vergen benedetta
> nè panno nè drapata
> nè fuoco che rammolle l'aere si gelata».

Tu senti in questi versi che il popolo s'intenerisce al pensiero de l'estrema povertà cui è nato il Signore del mondo:

> N'aveve nè materasse nè cuscine
> manche na mantarella pe ammantaje

canta un'antica «orazione» popolare abruzzese: è un motivo semplicissimo che ci fa sorridere, ma in cui vibra una commozione ingenua e sincera.

Di tutt'altro spirito è la rappresentazione toscana. In essa l'elemento poetico è dato non tanto da quell'ingenuo misticismo che abbiamo riscontrato nel breve dramma umbro, quanto invece da una schietta vena di umorismo popolaresco esplicantesi nel tratteggio delle figure dei pastori: non sono più i devoti pastori della narrazione evangelica, sono invece tipi e macchiette di mandriani e contadini toscani: basta sentire i nomi: Nencio di Puccio, Bobi del Farucchio e Randello.

All'annuncio dell'Angelo essi decidono di recarsi a Betlemme: ma prima di mettersi in viaggio credono bene di fare uno spuntino.

> «...innanzi che di qui noi ci partiamo
> intendo colazion prima facciamo».

Par di assistere ai preparativi di una famiglia di pastori per una sagra campestre. Nencio, che si dimostra il più giudizioso dei tre, osserva:

> «Lasciar non vo' la mensa apparecchiata
> ch'e' 'can ci romperebber le scodelle;
> Ma Nencetto le può rigovernare
> e rimaner le pecore a guardare».

Finalmente s'avviano prendendo seco i cani *Giordano* e *Falconcello* e — dice la didascalia — «Ora si partono; e Nencio toglie un sacco, e Bobi toglie sei mele, e Randello toglie molti caci e partonsi».

Giunti che sono al presepio, Randello suona la cornamusa e poi Josèf dice:

> «Io vi ringrazio quanto 'i posso puie
> di tanto cacio ch'avete recato;
> Bastava solo arrecarcene due,
> l'altro per voi aversi riserbato...»

Non sembra di udire i discorsi di un buon padrone del vecchio tempo quando i contadini per Natale gli andavano a portare le regalie?

Per iniziativa di Silvio D'Amico (iniziativa alla cui realizzazione fui lieto di poter in qualche modo concorrere) è stato già rappresentato, sia all'aperto davanti alla facciata di una chiesa, sia nei comuni teatri, un *mistero* medioevale composto con l'indovinata fusione di Laude umbre del Due e Trecento. Non poteva mancare, naturalmente, la scena della Natività realizzata secondo il testo di quella prima «devozione» umbra che abbiamo illustrato: e la rievocazione è riuscita oltremodo suggestiva.

Nulla invece si è ancora tentato per mettere in scena la rappresentazione toscana, che pur cedendo per intimo sentimento mistico nei confronti della rappresentazione umbra, possiede a sua volta tratti di vivacità e di festoso candore che possono suscitare interesse ed entrare nel gusto del pubblico di oggi. Poiché mi trovo a parlarne lancio la proposta della sua piena realizzazione scenica. Forse qualcuno l'accoglierà.

Paolo Toschi

● *Botteghe oscure* - Roma, Libreria Cremonese - continua la sua interessante pubblicazione dando largo campo alla poesia non soltanto italiana ma, di volta in volta, americana, francese, inglese, ecct. Degli ultimi due volumi semestrali, il IV, oltre inediti dei nostri Montale, Bacchelli, Arcangeli, Fortini, ecct. contiene quelli di Tennesse Williams, Stephen Speder, Elise Asher, Lee Richard Hayman; e il V volume, poesie di Carlo Levi, Bassani, Scotellaro, Almansi, Paul Valery, René Char, Jacques Dupin, Ronald Bottrall, Edwin Muir, Harry Duncan, James Lord, Winterset Rothberg, ecct. Con lo stesso criterio *Botteghe oscure* pubblica una narrativa di grande interesse per quei lettori che seguono i movimenti più significativi della letteratura internazionale.

Aldo Caron: Ritratto (Accademia di Milano: allievo di Marino Marini)

SPIRITUALITÀ
DEI POETI NUOVI

Il canto di Quasimodo stimmatizza il carattere della poesia odierna:

> Ognuno sta solo sul cuor della terra
> trafitto da un raggio di sole:
> ed è subito sera.

Il poeta di oggi è solo: solo con la terra, il dolore ed il tempo.

L'ultima esperienza romantica lo ha incapsulato fatalmente nella famosa torre d'avorio. Il solipsismo ha rotto i legami esteriori e sociali; l'ermetismo ha raccolto la solitudine d'un'arte inafferrabile. Per altro, dal dopo guerra i maestri ermetici si orientano diversamente: Il *Dolore* di Ungaretti è più accessibile e *La vita non è sogno* di Quasimodo segna un deciso ritorno alla chiarezza. Da questo tentativo muovono i poeti raccolti dal Fasolo (1), i quali intendono aprire una stagione nuova riallacciandosi alla nostra tradizione che è stata sempre pensiero, dolore e fede.

Andiamo. Nel nome di Dio: canta Corsaro. Ed il suo spirito dall'inferno della sciara muove verso il mare del purgatorio e l'isola assolata del paradiso. La luce profonda del mondo oscuro, la voce del mare sull'acque illuminate, la polvere caduta nelle gole umane, i suoni che scoppiano nel nero delle selve, rivelano la plurale bellezza della natura rivelata ove l'Incarnazione del Verbo accorda l'uomo e Dio. Il creato è un ponte: esile come un filo, lontano come un vento, odorato come una zagara che sperde la vita nell'infinita vastezza del Signore. — *Nell'acqua parlava la saggezza — l'Essenza nel cuore prodigioso. — L'anima infinita divorava — per lo spazio la massa delle voci — scaturite da estatiche sorgenti. — Andiamo. Nel nome di Dio: — A nord la prudenza — a sud la giustizia — a est la fortezza — a ovest la temperanza.* — E l'uomo ricomposto nella sua moltiforme personalità domanda una luce ed un desiderio al di sopra di ogni apparenza per il possesso e la pienezza della vita. Questa poesia è una continuazione remota ma forte degli Inni manzoniani: ritrova la voce della fede e la speranza di questo mirabile universo.

Il Costantini, attraverso lo svolgersi delle analogie, agita una inquieta ricerca che stenta la sua soluzione: gli è tormento la vita e vuoto, in cui non vale gridare alta la disperazione: — *ci sentiamo sospinti — a uscire dal nostro silenzio — e brancoliamo come ciechi nel buio.* — Ma una memoria lo salva dal senso arido della personalità e dalla sfiducia: — *Dio, Dio pietà ti prenda — di me, di noi che il mattino — ritrova trasognati senza speranza.* — Il cuore è triste, in lotta, smarrito, ma una gioia una pietà, una salvezza lo soccorrono: così canta il giovane poeta che dal dolore si avvia ad una pace conquistata: egli è simile al fiore intristito dalla tempesta, cui il sole ridona vivezza. — *Ferma la vita al limite — dove ritroverai la forza — d'alzarti e camminare*: — lì è la soglia di Dio.

Lamentazione di Del Colle è profondamente espressiva e vasta: il poeta oltrepassa il cerchio del cuore pur soffermato di pensieri e d'immagini personali per accogliere aspetti universali. La movenza del canto è larga con il pensiero ed il sentimento, pacato con la quiete; il motivo è l'uomo che soffre la miseria volta alla provvidenza celeste. — *Che ne hanno fatto, o Signore, che cosa ne han fatto gli Apostoli — delle sette sporte e delle dodici canestre ricolme — di pani e di pesci che avanzarono nel deserto?* — L'egoismo defrauda il frumento, la carne, l'orzo, l'erba: ma quando d'attorno muore la speranza — *indichi la Tua mano dove cercarle e a chi toglierle — perchè le fanciulle e i ragazzi si sfamino in Israele.* — L'uomo segue il Signore non solo nel deserto della fame, ma anche nella croce del dolore: — *nostra sorte sarà di finir sugli spalti d'un Golgotha — crocifissi a due per due con Te nel mezzo, o Gesù, come ladri.* — Con il Signore così sa redimere il suo sgomento terreno: — *Docili consentiremo alla Tua passione e alla nostra — e Ti chiediamo la pace.*

Prima che il pane la pace. — La poetica di Del Colle è mite e quieta: — mi sorprendo leggero e luminoso: — *un alito lunare mi riveste — e scioglie nostalgia di tanti giorni* —; e quando l'angelo di tenebra si ritrova: — *urli il Tuo dolce nome — nella subita notte (... in tentationem libera nos a malo) che mi oppone — a Te — e da Te mi difende.* — E procede con passo raccolto: evita il vento e la morte che paziente attende: oltre il cerchio sorpassato della vita prima che il pane c'è la pace del Signore.

Il Diddi del poema distrutto canta: *Se dovessi morire — sotto l'Arno corrente fatemi seppellire. — Vedrei come sempre ho veduto — le stelle da uno smerigliato vetro tremare — e il profondo universo illuminare di favolosa freschezza.* — Ma coloro che avranno frantumato la sua tomba, calpestato i fiori e spente le sacre luci: — *senza pietà d'uomo o di Dio disseppelliti al vento marcirete in un gorgo di stagioni.* — In tal modo il Signore ferma la malvagità dei cattivi e rafforza la pietà dei buoni. E l'accoglienza della Chiesa vivifica il cuore del poeta: — *nel Tempio muorevan le vergini, — nell'ombra del Tempio nasceva — il canto dei nostri poeti.*

La lirica del Dolci è insolitamente aspra: vi si scorge uno scheletro umano abbandonato in un deserto rugginoso: — *tra poco i nostri nomi, i cuori incisi — si sfaranno in un turbine di polvere.* — Il poeta si eclissa nel cuore: — *il nome che mi chiama non è mio — e nessun nome è mio — questo corpo... non è mio.* — E da questo stato si volge verso qualcuno che ancora non ha volto sicuro: siamo al di là della forma umana e al di qua dello spirito divino. — *A Te mi aduso come gli occhi a luce. — Il mio respiro è Tuo. — Eppure la mia mano Ti cerca. —... e che ti sento — fino nell'ombra calda del mio sangue. — Senza di Te giova l'anima ed inbigia — come una bassa nebbia di palude.* — Il deserto è grande: forse come la solitudine d'un cuore che è solo; i sentimenti sono mobili come le dune; la presenza d'un volto illusorio come il miraggio: così il Dolci intraprende un cammino che non è più terreno e non ancora celeste. La ricerca nasconde tutta l'ansia di Dio.

Landi dice di sè: — *sono un uomo — imbrogliato d'assurdi divieti — un uomo che cerca il suo cielo — e un sortilegio di illusioni in testa.*

Vive nello spazio della vita, dove nella gioia e nel sereno c'è sempre lo gnomo dell'inganno e la sua sorte è uguale agli uomini in silenzio dietro i morti. Ma il cuore riconduce dolcissima la figura della madre e con essa la visione di Dio: — *Signore — fa ch'io somigli all'anima — a questa melodia... — fa che sappia tradurla — per dire agli uomini — ch'io nacqui di te — Signore... Non amo più che immaginarmi morto — il mio colloquio a Dio — sopra le case della gente. — Si svegli questo mondo che c'inganna a spalancarci all'urlo — obliquo della folgore di Dio — e porti l'erbe nove — o salgano, tornati, i figli in Lui...* ed ho paura di morire, conclude nel soliloquio. Ma forte è il passo dell'Angelo Gabriele: allora la parola di con Dio è quella d'un morto che torna vivo per sempre. Torna vivo, perchè il figlio si volge a lui assimilato all'anima che è l'espressione di Dio. L'invocazione del Landi è accorata come una preghiera che tende le braccia fiduciose verso il Signore.

La poesia di Morucchio, al di là del limite terrestre, affronta i problemi dello spirito. E si rifugia nel sogno, ove gli è tolta la memoria che accorcia la vita in una rapida reliquia: — *fammi o Signore scordare — la roccia che frana, le piaghe, gli sputi — il freddo che indurisce, fa scordare.* — Il poeta porta nel cuore il sorriso dell'eternità: — *chiuso alla festa il cuore, nell'oscuro — tendo alla gioia sperduto — a Dio il mio lagno drizzo a sera e il meglio attendo.* — E quando si è sperduto nell'abisso celeste, ne sente tutto il rapimento: — *dentro la sua solitudine l'Eterno — trascina le foglie e i rami e l'erba. — Tremando Ti ritrova l'uomo o Iddio: — pace il Tuo nome e allora e cautela.*

Wersel scrive di se: «sono nato in una valle che nessuno conosce e dove neppure il sole arriva; forse non è una valle, ma un buco dove Iddio lascia vivere gli uomini, perchè abbiano bisogno di Lui». Così la poesia nasce dalla terra e si rivolge a Dio: — *Io mi rintano nel buio e ascolto; sono il respiro delle cose buie. — Tu l'arco della notte taciturna* — sotto questa volta d'ordine superiore la sua anima si ricostruisce: — *Dammi Signore che ti plasmi immenso — da cielo a cielo come le montagne.* — Allora il Signore lo crea e lo distrugge: è il suo libro e lo spazio. — *Tu sarai — nel silenzio degli esseri la Quiete.* — Lo spirito umano da parte sua tenta di gettare un ponte verso la sponda del Signore e della morte: — *Cristo, respiri dentro me ritorna — sollevami con Te come la dramma — che fu smarrita dolcimente insegni — questa sfuggente sofferenza umana.* — Wersel, con spirito vasto, dalla valle buia risale verso un sole di quiete ove — *Tu avrai tanta pietà da non parlarmi.*

I poeti nuovi rompono la solitudine ermetica: la strada del mondo e l'arco del cielo sono i ponti nuovi della *turris eburnea*. Rispetto ai precedenti il senso religoso è forte quando si consideri che soltanto l'ultimo Ungaretti ritorna apertamente a Cristo; Quasimodo tenta di poco l'invocazione, e Montale sta al di qua del richiamo. La visione oggettiva delle cose e più sincera del cuore attende la consolazione poetica di Dio, perchè l'uomo quando si svuota dalla personalità chiusa, tende naturalmente verso un ordine superiore. Così i poeti nuovi acquistano un accento più umano e religioso; e di conseguenza una realizzazione più profonda dell'arte. Gli uni s'impaludavano nei cerchi del cuore; gli altri spaziano la terra aperta verso il cielo. Gli uni agonizzavano; gli altri vivono anche se muoiono. La loro aspirazione è la presenza piena della vita, la quale è, nel primo moto, la naturalità beata delle cose.

Un fiume, un uccello, un fiore, un'alba, un tramonto, il dolore, la morte, sono il sogno ancestrale che si schiude nell'incanto del cuore.

E quando subentra l'oscuramento e la vita è una prigione di fatica e di sangue, il poeta nuovo risale attraverso il canto nell'Eden dorato. Così il Signore consola la solitudine terrena dell'arte. Chi apre il libro del Fasolo avverte subito il profondo orientamento religioso dei poeti nuovi. Ognuno colla propria strada, sia che passi per la convulsione del dolore personale o l'esplosione della bellezza naturale, converge a questo culmine divino. Il Dio di Dante e di Manzoni torna a far grande la nostra poesia e il mondo dei nostri poeti. Così la nostra gente avrà la speranza d'un'arte che s'incammina ai destini Eterni.

Leonello Papi

(1) FASOLO - *Nuovi Poeti* - Vallecchi 1950 - Di questa antologia del Fasolo *Idea* si è già occupata nel numero dell'8 ottobre 1950.

● Sono usciti «Le pazzie del poeta» di Giovanni Papini e «Novecento» di Piero Bargellini.

«Le pazzie del poeta» dice che se il poeta è autentico, le sue pazzie, sotto il velo del capriccio, nascondono profonde verità ed altissimi insegnamenti.

«Novecento» è un racconto storico e critico delle correnti artistiche, dei movimenti letterari e delle scuole poetiche che hanno agito negli ultimi 50 anni sulla vita italiana.

MOSTRA DELLE ACCADEMIE

Ci vorrebbe una bella mattinata piena di sole, per andarsene a ritrovare le antiche aule e studi dell'Accademia di Belle Arti, in Via Ripetta, screziata dalle lunghe ombre dei platani del Lungotevere, dove per tanti anni si sono annidati i sogni di pittori e scultori anelanti all'aperto e al rischio della vita; con quel suo portico a « ferro di cavallo » che la concreta fantasia romanesca così volle battezzare, non certo in omaggio al funerario carattere neoclassico della costruzione. Con quel suo colore plumbeo e le piante striminzite delle aiuole, non si può dire che la nostra Accademia sia la più invitante sede per gli studi artistici. Il mistero dei portoncini quasi sempre chiusi e dei meandri che bisogna attraversare per giungere nelle aule, assegna a questo edificio piuttosto la funzione di Museo (e in particolare di « Gipsoteca ») che quella di Accademia di Belle Arti. A meno che non si voglia vedere in essa una specie di ritratto, assai somigliante, di quella immobilità dei fatti artistici che predominò nel secolo scorso e distinse il lato ufficiale e retorico dell'insegnamento dalla polemica più libera e geniale degli « indipendenti ». Allora sì, che una tale figurazione architettonica può aver avuto un valore di stimolo alle accese iniziative, per coloro che la vedevano profilarsi, lugubre e acquattata sotto il Lungotevere, simile all'arcigna perentorietà professorale.

Eppure non sarebbe difficile sognare, quando la goffa « vetrina » dell'« Ara Pacis » sarà finalmente soppressa, un elegante ampliamento dell'Accademia di Belle Arti dal quel lato, con bei lucernari e finestroni aperti alla cristallina luce del Lungotevere, dove il gusto moderno per la funzionalità degli ambienti avesse campo di mostrare altrettanto equilibrio urbanistico da ristabilire, almeno in parte, quell'orientamento di masse e volumi architettonici così penosamente svisati dai moderni edifici che inquadrano l'Augusteo.

Sogni, si dirà: e sta bene! Ma siamo pure nel campo dell'arte dove il sogno si fa realtà e la realtà appare sogno, nel campo che diventa tuttavia concreto quando urgono problemi didattici ed esigenze morali.

Ci vorrebbe, dicevamo, appunto, una bella mattinata di sole per visitare la interessante Mostra nazionale delle Accademie di Belle Arti disposta attorno al breve cortiletto, nelle aule che gli fanno corona: allora, anche la semplicità disadorna della presentazione dei vari saggi plastici e pittorici delle Accademie di Belle Arti potrebbe sembrare una disinvolta e serena festa in famiglia. Ma lasciamo al cattivo tempo la responsabilità di tante riflessioni, non tutte ottimistiche, sui problemi delle Accademie di Belle Arti che si avvertono un po' dovunque: e questo, non perchè manchi, anche ad una prima impressione, quell'impegno morale all'insegnamento o l'apprezzabile risultato d'una notevole dignità artistica, ma piuttosto perchè, di fronte agli insegnamenti più delicati e difficilmente precisabili, quelli della pittura e della scultura, si ci domanda insistentemente che cosa deve e che cosa, invece, non deve propriamente « insegnare » il « Maestro ».

Una tale preoccupazione, è vero, è di sempre: fin da quando si cominciò a ragionare sull'arte e ci si domandò come si potesse abbreviare il cammino alle giovani reclute.

Il buon Cennino Cennini che scriveva il suo « Libro dell'arte » con una mentalità « di transizione » e si trovava a vivere agli albori del Rinascimento con una esperienza tutta Medioevale, non mancò di accorgersi anche lui della difficoltà di attribuire una funzione precisa oltre il semplice artigianato, al magistero artistico: e, a suo modo, risolveva la secolare questione assegnando al Maestro il ruolo di « grammatico » del disegno, ma subito indicando l'esperienza diretta della natura a chi volesse affermare se stesso.

Le sue parole suonano ancor oggi come ammonizione e riflettono di lontano l'esempio di Giotto: « La più perfetta guida che possa avere e migliore timone, si è la trionfal porta di ritrarre di naturale (egli diceva) e questo avanza tutti gli altri esempi ». Finchè giungeva a definire la pittura, con uno slancio di sincera intuizione: « un'arte che si chiama dipengere, che conviene avere fantasia con operazione di mano, di trovare cose non vedute (cacciandosi sotto ombra di naturali) e fermarle con la mano dando a dimostrare quello che non è, sia ».

Ma da quando la fantasia divenne il regno assoluto dell'artista, sempre più quell'« ombra di naturali » andò scomparendo: e oggi il maestro si trova quasi paralizzato di fronte alla libera e incodizionata esigenza fantastica dell'allievo che spesso, invocando il « gusto dei primitivi » e la piena validità delle opere d'arte prodotte agli albori della coscienza artistica, considera l'insegnamento come un vincolo del quale la moderna indipendenza volentieri fa a meno. Ma anche quando il maestro rinuncia, di fronte all'allievo, ad affermare la sua visione personale del mondo, la sua scuola non può mancare di sentirne il fascino dal quale, più che trarre uno stimolo, gli allievi preferiscono derivare particolari e irrepetibili modi espressivi.

Si vede subito dai risultati, infatti, che quando il maestro è un pittore o uno scultore ben noto come artista e in possesso d'una sua tipica personalità, gli allievi non si sanno sottrarre (per quanto possa dire o fare il maestro) all'attrattiva della sua arte.

D'altro canto nessuno si sentirebbe di sostenere l'opportunità di maestri che siano artisti mediocri.

Vien fatto di pensare, perciò, che alla scuola degli artisti migliori si debba assegnare quella funzione che un tempo avevano gli studi, presso i quali i babbi « allogavano » nel Rinascimento i loro figlioli che mostravano qualche attitudine all'arte: e fornirli di mezzi plastici, di incoraggiamenti di lavoro, di ordinazioni anche « ufficiali » che permettessero la creazione di quel fervido crogiuolo, di quella vera « scuola » che un tempo distingueva gli spontanei aggruppamenti di giovani, attorno al più esperto pittore o scultore. Nell'operare, con la maggiore indipendenza, accanto al Maestro, molti fatti dell'arte si chiariscono più che nella « lezione » di fronte al modello e forse anche quell'energia morale che si esprime nel lavoro può costituire un esempio assai più valido dello stesso insegnamento sistematico.

Ciò si vede già attuato in pratica dovunque l'artista insegnante voglia soprattutto presentarsi ai giovani come artista: a Milano nella scultura, in Marino Marini, a Napoli, sempre nella scultura, con Monteleone che par fatto apposta per sollecitare le più personali esperienze negli allievi, a Roma, nella pittura, in Roberto Melli e in Bartoli: nella Decorazione, nella scuola di Ferruccio Ferrazzi, così drammaticamente complesso per sè, quanto invece chiaro e sicuro verso i giovani. Ed è interessante vedere come spesso sono gli stessi maestri che si mostrano aperti a problemi attuali, sì da sembrare persino più giovani nell'atto d'insegnare che nella loro riconosciuta maniera di esprimersi: si veda per esempio, la larghezza dell'impianto tonale in certi studi e nature morte della scuola di Siviero, che scavalcano i preziosismi della tradizione napoletana. In altri, come in Carrà a Milano, Rosai a Firenze, Casorati a Torino, non è difficile notare la nobile fatica di lasciare agli allievi una libera scelta di modi pittorici, talvolta tradita dall'ossequio, quasi inevitabile, dei giovani.

Ottimi esempi d'intelligente stimolo alla scoperta della propria personalità, si hanno in Bianchi Barriviera, per l'incisione, a Napoli, in Piccolo, per la Scenografia, a Roma, che non si limita, evidentemente a brillanti bozzetti teatrali ma ne fa studiare con estrema cura la realizzazione nel modello.

Qui la scenografia è integrata dalla « scenotecnica » che ha importanza fondamentale nel nostro tempo, mentre rispecchia quel rigore di metodo senza il quale non si sarebbe raggiunto, in passato, l'altissimo livello di quest'arte che sembra unire in eguale misura la più difficile preparazione tecnica al più libero slancio della fantasia.

Ma vorremmo indicare, a questo punto, quale potrebbe essere, a nostro avviso, una delle vie più sicure per risolvere in gran parte i dubbi didattici che si affacciano alle menti dei maestri, tanto più assillanti quanto più gli artisti siano moralmente e culturalmente dotati.

Proprio percorrendo le sale di questa rassegna, per tanti lati così importante, ci si avvede che l'esigenza di una cultura artistica vasta e profonda spinge gli stessi pittori e scultori a presentare agli allievi i vari modi espressivi degli artisti del passato: così, tra gli esempi migliori, ricordiamo gli schizzi e le note da opere del Medio Evo e del Rinascimento, eseguiti dagli allievi di Ferruccio Ferrazzi: si tratta di appunti di libera e spregiudicata fattura nei quali il giovane già mostra una sua preferenza per questo o quel maestro. E ciò è avvenuto in passato anche nei grandi artisti, all'inizio della loro carriera, nel delicato momento in cui si cerca, apparentemente fuori di noi quel che sta confusamente nascendo nella propria fantasia: si ricordino i disegni di Michelangelo ragazzo, da Giotto e Masaccio, gli appunti di Delacroix da Leonardo o da Rubens, le libere copie di Manet da Velaquez o da Goya.

Questo dimostra che la conoscenza degli infiniti modi di espressione artistica criticamente considerati, è un'esigenza spontanea nella conquista d'una individuale cultura artistica. E' perciò che, potenziando al massimo l'insegnamento della storia dell'arte (che tuttavia già viene egregiamente insegnata da uomini di passione e di gusto come il Rivosecchi a Roma, il De Logu a Venezia) e dando a questa materia un posto centrale di coordinamento di tutti gli insegnamenti artistici, si otterrebbe di trasferire nella cultura artistica quelle esigenze di apprendimento che soltanto attraverso l'illustrazione critica dell'opera d'arte possono essere soddisfatte appieno.

Per il resto, che cosa si può insegnare di più di una « grammatica » dell'arte? Così come avviene per la lingua che, una volta conquistata, diventa lo strumento, la tecnica, dello scrittore al quale nessuno avrà insegnato ad essere ciò che veramente è se non la necessità insopprimibile del canto che, giunto a pienezza di vigore, trasformerà a sua volta quella stessa tecnica anonima per imprimerle un nuovo volto, che è quello della Poesia.

Valerio Mariani

Rosalba Barbanti – La scuola (Accademia di Roma: Allieva di Carlo Pierino)

Luigi Parzini Ritratto (Accademia di Milano – Allievo di Achille Funi)

- Alla Galleria S. Fedele si tiene in questi giorni una mostra personale del pittore Aligi Sassu che ritorna dalla Sardegna dove ha dipinto dei grandi affreschi in una miniera di carbone.

- Il Museo di Oxford ha recentemente acquistato un capolavoro di Giorgione raffigurante la Madonna leggente con il Bambino e la veduta del Palazzo Ducale di Venezia e della Piazzetta. L'opera già ritenuta del Cariani è stata riconosciuta di Giorgione dal Direttore del Museo Prof. K. T. Parker e si ritiene una delle opere giovanili dell'artista.

- La Fondazione Premi Roma ha bandito il concorso per pittura per il 1951 a cui possono partecipare tutti i pittori italiani con una sola opera. Il tema prescelto per questa edizione del Premio è una figura umana, anche come ritratto.

Una conquista di Wagner

« Il maggior episodio della mia vita è stata una guarigione. Wagner fu una delle mie malattie ». Così si esprime Federico Nietzsche nella premessa al suo volumetto: « Il caso Wagner ». Ma in verità il poeta filosofo tedesco personificò in Riccardo Wagner la sua malattia, e la sua guarigione è come la riaffermazione del suo male.

Nietzsche aveva conosciuto Riccardo Wagner a Lipsia nel novembre del 1868, in casa della signora Brockaus, che di Wagner era sorella. In quella occasione il maestro aveva eseguito al piano alcuni brani dei « Maestri Cantori » ed aveva letto un frammento delle sue « Memorie »; parlò poi con Nietzsche di Schopenhauer, esprimendo il suo entusiasmo verso il filosofo che, unico, aveva saputo penetrare l'essenza della musica. Da quel momento l'arte di Wagner apparve a Nietzsche come l'espressione concreta del pensiero di Schopenhauer. « Ho trovato un uomo che mi rivela come nessun altro ciò che Schopenhauer dice: il genio; ed è Riccardo Wagner », egli scriveva a Gersdorff. Ed allo stesso Wagner: « le migliori, le uniche sublimi ore della mia esistenza le debbo a voi; non conosco che un solo uomo, ed è questi il vostro grande fratello spirituale, Arturo Schopenhauer, al quale io penso con altrettanta venerazione e direi con lo stesso fervore religioso ».

Nasceva così un'amicizia che aveva tutti i caratteri della esaltazione, del fanatismo e, almeno apparentemente, della dedizione più completa. In realtà si trattava di un connubio in cui ciascuno pensava di poter costringere l'altro entro i limiti di una profonda immagine ideale. E' un sottinteso, questo, molto frequente nella concezione tedesca dell'amicizia e permette di tutelare, sotto il profilo morale della fedeltà, gli egoismi più tenaci e irriducibili.

Così Nietzsche, con la tenacia di chi è persuaso di un proprio diritto, pretendeva da Wagner la più stretta fedeltà al ritratto ideale che egli si era fatto di lui, mentre Wagner, per la coscienza della propria grandezza e del compito artistico che si era assunto, era piuttosto incline a sottoporre gli altri ad ogni forma di assoggettamento.

Naturalmente non mancarono, da una parte e dall'altra, manifestazioni concrete che dell'amicizia sembravano esprimere il significato più profondo ed eterno, ma in esse c'era il riverbero del temperamento e della visione del mondo dei due protagonisti. Wagner aveva concesso volentieri la sua amicizia a Nietzsche e l'aveva anche ammesso nella propria intimità familiare; la sua, però, non fu mai un'amicizia da pari a pari ed era ben lontano dal pensare, come invece credeva Nietzsche, che si potesse in qualche modo parlare di diritti su di lui o sul suo genio. Perciò, mentre da una parte accettava commosso l'entusiastica ammirazione di Nietzsche, dall'altra provava una qual certa meraviglia per il modo con cui essa si manifestava. « Vostro fratello ed i suoi amici — disse una volta alla sorella di Nietzsche — sono per me una nuova e splendida specie di uomini, di cui non credevo fino ad ora possibile l'esistenza ».

Sarebbe troppo lungo, ora, ripercorrere in questa sede le tappe di un'amicizia che ebbe il suo monumento di purezza nel volume di Nietzsche, uscito negli ultimi giorni del 1871 con il titolo: « La nascita della tragedia dallo spirito della musica ». Era l'esaltazione del dramma wagneriano. Wagner vi riconobbe il proprio ritratto e nella sua lettera di ringraziamento all'autore, che gli aveva inviato la prima copia, scriveva: « Dicevo a Cosima che subito dopo di lei venite voi per primo: e poi, ed a grande distanza, Lenbach, che ha fatto di me un ritratto di grande rassomiglianza ».

Le illusioni, tuttavia, non tardarono a crollare sotto l'impulso di due temperamenti profondamente diversi. Si può dire, anzi, che il volume « Sulla nascita della tragedia », già conteneva « in nuce » gli elementi di una divergenza che si rivelerà insanabile. Il pensiero nietzschiano si andava ormai orientando in maniera sempre più precisa e decisa ed aveva bisogno di una autonomia che l'ombra di Wagner non poteva non disturbare. In effetti se il volume era stato una esaltazione del dramma wagneriano, aveva permesso altresì all'autore di tracciare un sottile ritratto della propria personalità di filosofo.

Cominciarono, così, i primi screzi, e già nel febbraio del 1873 Nietzsche scriveva a Gersdorff: « ... pare che Wagner siasi avuto assai a male per non essere io stato a Bayreuth a capo d'anno. Dio sa quante volte io do scandalo al maestro; ed ogni volta ciò è per me una nuova ragione di stupore, nè riesco a capirne la ragione... Non saprei immaginare che gli si possa essere più fedele in tutto ciò che più importa, nè gli si può essere più devoti di quanto io sia... Quanto ad una certa riservatezza, che mi è necessaria, e all'evitare i contatti personali troppo frequenti... bisogna che io difenda la mia libertà al solo fine di rimaner fedele in un senso più elevato ».

Sono evidenti, qui, i tratti psicologici di Nietzsche. Egli non sa resistere ed opporsi all'invadente personalità di Wagner e si difende con la lontananza. Se egli ora trova troppo frequenti i contatti personali con il maestro, è perchè la frattura nel suo io più profondo è già avvenuta anche se non osi confessarlo e cerchi, anzi di rifuggiarsi in una fedeltà di ordine più elevato, ma concretamente inutile.

Qualche anno dopo la rottura era già definitiva. Fu quando Wagner inviò all'amico di un tempo il suo « Parsifal » e Nietzsche non rispose. Quel poema, secondo il filosofo, riuniva tutti gli errori della contemporaneità che egli andava criticando. Wagner, a sua volta, non rispose quando Nietzsche gli inviò il primo volume di « Cose umane troppo umane »; ne criticò, anzi, in forma satirica, il contenuto nel numero di agosto 1878 della sua rivista « Bayreuther Blatter ».

A Torino, nella primavera del 1888, Nietzsche riudì la « Carmen » di Bizet e ne prese ispirazione per il libello contro Wagner. « Volger le spalle a Wagner — egli dirà — fu per me una fa-

(*continua a pag. 6*)

Dante Ullu

SPAGNOLI A ROMA

L'Anno Santo ha portato a Roma moltitudini di spagnoli, e fra essi ha portato anche un numero molto notevole di figure di primo piano nella vita spirituale della Spagna: abbiamo avuto occasione di sentirla e di conoscerla più davvicino nei suoi vari aspetti, dalla critica sulla pittura, per bocca del Marchese di Lozoya, allo stato attuale della medicina, per bocca di Blanco Soler, e della storia, nella personalità del Duca di Alba. Nel mondo delle lettere, l'affluire di spagnoli a Roma è stato pressochè ininterrotto, e in questo campo chi forse ha detto di più, oltre a uomini della vecchia generazione come Eugenio d'Ors, sono stati tre fra i più giovani membri della « Real Academia Española »: Dámaso Alonso, filologo e critico (è docente di letteratura patria all'Università di Madrid), ma anche poeta; Pedro Laín Entralgo, filosofo e scienziato (è docente di storia della medicina in quell'Università, ed è autore, fra l'altro, di una fondamentale Storia della Medicina), ma anche letterato; ed Eugenio Montes, politico ed umanista (dirige le scuole e l'attività culturale del suo Paese a Lisbona), ma anche oratore e saggista. Questi ci hanno detto di più evidentemente perchè, stando sulla cinquantina, rappresentando cioè, e in posizione di primo piano, la generazione successiva a quella detta « del '98 », interpretano in aspetti sostanziali della cultura quella Spagna d'oggi che deve essere certamente bene conoscere meglio, a vantaggio della vita spirituale di ciò che ancora intendiamo per « Europa ».

Il Laín Entralgo, forse il più acuto interprete della « generazione del '98 » (su di essa ha pubblicato un volume fondamentale, nel 1945, e su di essa ritorna continuamente, da ultimo nelle pagine di un importante libretto del '48, *España como problema*), nel fissare di quella generazione i precisi valori di risveglio alla dura realtà dopo quell'anno cruciale per la storia spagnola — l'anno della guerra di Cuba cogli Stati Uniti, con conseguente perdita delle Antille e delle Filippine —, la definisce però senz'altro come « una generazione di sognatori », il cui simbolo addita suggestivamente in una celebre figura della lirica del più grande poeta di quella generazione — Antonio Machado —, il « caballero enlutado ». Come il « cavaliere in lutto » del Machado, gli uomini del '98, pure nel loro realistico appello complessivo alla esigenza, per il popolo spagnolo, di un sentimento e di un ideale propri nei riguardi della vita e del suo valore, da Azorín a Baroja, da Valle-Inclán a Benavente e a Machado, non escluso Unamuno, e non escluso del tutto neppure Maeztu, chi più chi meno « appoggiano — secondo Laín Entralgo — sopra la loro mano la testa meditabonda e sognano », andando oltre i confini del sogno solo con l'aspirazione a due unità molto generiche, una letteraria, (« sognando le loro personali creazioni artistiche »), l'altra spagnola, (« inventando una Spagna utopica e sufficiente »). Che il Laín Entralgo sappia ridurre a questi termini rispettosi ma ristretti i risultati della spinta pure fortissima data allo spirito nazionale da quella generazione, è la prova di una sua chiara visione di quello che egli chiama l'odierno « problema della Spagna », cioè la « *colisión agónica entre la hispanidad tradicional y la modernidad europea* »; ed è anche la prova di una sicura capacità, da parte di lui e della sua generazione, ad affrontare con senso di realtà, non disgiunto dal valore che giustamente si attribuisce all'anima spagnola, i gravi problemi attuali dello spirito, in funzione di un sentimento patriottico e allo stesso tempo universale.

Queste considerazioni, punto ideale d'arrivo della somma di pensieri e di sentimenti espressici dai tre scrittori menzionati nelle loro numerose conferenze dell'Istituto Spagnolo e alla Università, hanno segnato per noi un punto di partenza su quello che potremmo definire il cammino della speranza. Da quanto essi ci sono venuti a dire si può infatti dedurre un coraggioso monito alla cultura occidentale. Quella che viene da loro è una speranza espressa in termini esplicitamente « teologici », ma che si sente piena di altrettanto valore « filosofico ». Dámaso Alonso, presentandoci un Fray Luis de León, scrutato con serietà filologica e illuminato con capacità ri-creativa efficacissime, che vola davvero « tan alto, tan alto », con la sua poesia, pur tenendo i piedi saldamente appoggiati alla terra; Laín Entralgo, proponendoci senz'altro come « classici della speranza », insieme a Fray Luis de León (contemplazione del trascendente), Fray Luis de Granada (convivenza col trascendente) e addirittura Quevedo (aspirazione al possesso dell'umano nel trascendente), oltre che richiamando l'attenzione sulla « spiritualità del mondo spagnolo » e avviando a una « teoria dell'intellettuale cattolico »; Eugenio Montes, vedendo affettuosamente nella « macchina » (quella « macchina » che il mondo classico, con Aristotele alla testa, avrebbe avuto in orrore come fatale rovina della schiavitù) la « figlia prodiga del cristianesimo », e domandando a se stesso, in ideale colloquio coi suoi amici e ascoltatori, « che cosa è l'Europa »: tutti e tre hanno messo coraggiosamente il dito sulla piaga e hanno altrettanto coraggiosamente espresso in tutte lettere il pericolo in cui si trova l'Occidente, chiedendo ad alta voce ma coi nervi calmi che ognuno si prenda le proprie responsabilità per salvare lo spirito, salvando la materia. La Spagna d'oggi offre palesemente all'Europa energie tuttora efficacissime di fede e di raziocinio per la salvezza comune.

Dei tre scrittori di cui si è fatto cenno, il più vicino all'Italia, per circostanze di vita, Eugenio Montes (il suo libro *Melodia italiana*, apparso pochi anni fa nel momento più penoso della nostra prostrazione, non ha bisogno di essere letto con riconoscenza per essere definito uno dei più intelligenti e amorosi libri che siano stati scritti sull'anima del nostro Paese), è notoriamente uno degli uomini che con più coraggio hanno promosso il risollevamento dalla depressione nazionale per i fatti del '98 con l'additarlo in un maggiore impegno a concentrare le energie vitali del proprio popolo sul proprio Paese. Per prendere nota, con amara serenità, della perdita del mondo che fu già spagnolo, e per provvedere di conseguenza, la Spagna ebbe la sorte di poter disporre di una generazione. Nel ritmo preoccupante di oggi, la generazione italiana del 1950, quella che ha visto porre la pietra sepolcrale sul nostro Impero d'Africa, per l'egoistica cortezza di mente anglosassone, dovrà essa stessa prenderne nota e provvedere, in tempi paurosamente accorciati. Uno spagnolo d'oggi, ricco di mente e di cuore, è venuto a dire indirettamente una parola di saggezza anche in questo, anche a noi italiani, in nome della necessità di sopravvivenza dei valori nostri, nel complesso di quelli occidentali.

Giuseppe Carlo Rossi

EUGENIO MONTES

GWENDOLYN BROOKS

G. BROOKS
POETESSA NEGRA

Una poetessa negra di 33 anni, Gwendolyn Brooks, ha vinto lo scorso maggio il premio Pulitzer per la poesia - il più ambito in America. L'opera premiata « Annie Allen », pubblicata nell'autunno 1949, è una raccolta di poesie in forma di ballata, ma di linguaggio moderno, che narra la storia di una donna, nei momenti successivi della sua vita di figlia, di sposa e di madre, ed attinge alle radici stesse dell'esperienza personale dell'autrice, che non dobbiamo raffigurarci poetessa scapigliata e bohemienne, ma ottima madre di un bimbo di nove anni e brava massaia. Gwendolyn Brooks nacque nel 1917 a Topeka, nel Kansas. A chi le chieda quando abbia cominciato a scrivere poesie risponde di non poterselo ricordare; infatti l'esprimersi in versi le venne istintivo sin dall'infanzia e l'amore alla letteratura fu sempre in lei vivo ed alacre. A tredici anni la rivista « American Childhood » le pubblicò una prima poesia e nel 1942 una raccolta di sonetti e poesie dal titolo « American War Diary » (Diario di guerra americano) si ebbe un premio da un centro artistico di Chicago, città dove la Brooks studiò e dove vive tuttora. Successivamente conquistò per quattro anni di seguito il primo premio nel concorso di poesia bandito dalla Midwestern Writers Conference, e nel 1945 la casa editrice Harper di New York le pubblicò una raccolta di poesie dal titolo « A Street in Bronzeville ». La pubblicazione ebbe successo e la Brooks acquistò tanta popolarità che nel 1946 la rivista « Madamoiselle » la incluse tra le dieci donne più importanti dell'anno. Sempre nel 1946, la poetessa ottenne un premio d'incoraggiamento della Fondazione Guggenheim. Più tardi anche l'Accademia americana e l'Istituto nazionale di Arti e Lettere le conferivano premi e menzioni onorevoli.

Il segreto della bellezza della poesia della Brooks in genere, e di « Annie Allen » in particolare, sta soprattutto nella sua vitalità, nella profondità di sentimento e nell'originalità con cui l'autrice sa dare una forma lirica ad un contenuto narrativo. Sembra che ella voglia continuare in questo genere d'espressione poetica del tutto particolare: infatti ora sta lavorando ad un romanzo in versi e ad un volume di racconti legati da un tenue filo conduttore, il cui titolo sarà « The Bronzeville Story » (La storia di Bronzeville).

Gwendolyn Brooks non ha seguito nella sua lirica nessun indirizzo di scuola e non ha elaborato nessuna poetica, ma non per questo sottovaluta una buona preparazione formale: « questa aiuta — essa afferma — ad assimilare più rapidamente gli elementi fondamentali ed evita gli errori che si commettono talvolta nel procedere a tentoni ».

G. W. M.

● La Commissione giudicatrice del Premio Hemingway 1950 composta da: Dino Buzzati, Remo Cantoni, Giacomo Debenedetti, Alberto Mondadori, Eugenio Montale, Fernanda Pivano, Elio Vittorini, si è riunita il 2 dicembre 1950 a Milano, presso la Casa Mondadori, per una decisione definitiva.

Dopo una discussa selezione dei numerosi manoscritti, alcuni dei quali di decorso livello, la Commissione ha deciso a maggioranza di non attribuire il Premio Hemingway per il 1950 e di devolvere la dotazione al Premio 1951, che salirà quindi a 200.000 lire.

Si augura che i giovani narratori apprezzino in questo rigore di critica l'intenzione di aiutare l'attuale narrativa italiana, e vedano in ciò un invito a partecipare al Premio Hemingway 1951 col meglio del loro lavoro.

Due premi francesi

PRIX FÉMINA

Il « prix Fémina » 1950 è stato assegnato a Serge Groussard per il suo quarto romanzo « La femme sans passé » (1). Fra i tre romanzi precedenti del Groussard molto ammirato era stato « Pogrom » (2) orrenda e vigorosa evocazione di un massacro di Ebrei compiuto dagli Arabi in Tripolitania nel 1946. « La femme sans passé » mi sembra molto inferiore a « Pogrom ». Era naturale però che assegnando questo premio, le signore che compongono la giuria del « Fémina » (le signore preferiscono spesso i valori sicuri) tenessero anche conto dei lavori precedenti del laureando.

●

« La femme sans passé » è la storia di una donna che dopo aver ucciso il marito, il quale l'aveva sorpresa coll'amante, fugge da Montargis fino a Parigi su una « péniche », una chiatta, con due uomini che non la conoscono. I due compagni di Mado Lemoine (e i lettori del libro) scoprono a poco a poco il suo delitto. L'opera è apparentemente costruita coll'abilità sapiente e banale di un romanzo « giallo » ma con qualche cosa di diverso, una tesi cioè vagamente esistenzialista. Mado non si sente colpevole perchè ha ucciso il marito per caso, per difendersi. La sua vita incomincia quando essa incontra Malard, il marinaio e quando fugge con lui. Mado Lemoine è la donna senza passato: « Elle faisat le bilan de sa vie. C'était une de ces vies essentiellement médiocres, plates jusqu'en leurs débordements. Une vie comme un poids mort; aussi inutile que si elle n'avait pas existé. Elle se disait qu'elle n'avait même pas de passé. Le drame qui la perdait ne changeait rien à cela: il n'avait fait que souiller d'un sang impardonnable une terre stérile. Elle était une femme sans passé et sans avenir ».

Senza avvenire perchè c'è la giustizia degli uomini. Un altro legame però le rimane ancora colla sua vita anteriore: Mado vuol denunciarsi per non lasciare accusare del delitto il suo amante. Essa non amava veramente Pablo ma le sembra odioso di lasciar condannare un innocente. E questo solo basta a rovinare la tesi. Mado è debole come per esempio l'Electre di Sartre. Essa non è una buona esistenzialista. Questo desiderio di denunciarsi, stretto spiraglio di debole luce in quell'anima chiusa, non va mai però fino al rimorso e al senso della colpa.

●

Io non voglio nè ricercare se il delitto e la fuga possono staccare completamente un essere umano dalla sua vita anteriore nè incominciare qui una discussione di psicologia, ma il lettore non può interessarsi a un personaggio che non ama e non odia nessuno, uomo, donna o animale, al quale non sono cari nè un ricordo, nè un angolo di paese o una casa e neanche un oggetto. « L'homme traqué » di Francis Carco (e « Pogrom » è precisamente dedicato a Carco) non è un essere nuovo e vuoto come « La femme sans passé » ma un povero diavolo pieno di terrori e di rimorsi. « L'homme traqué » ci ripugna e ci fa compassione ma la sua sorte non ci lascia indifferenti.

Malard e Jeanjean, i due marinai rimangono molto convenzionali. Malard è il « costaud » sentimentale che ritroviamo in tutti i films sui « chalands » e sui porti, così cari al pubblico popolare francese. Il suo ritratto che vuol essere impressionante è invece quasi comico: « D'ailleurs les jeunes gens s'étaient tus. Il leur avait suffi de regarder la face cuivrée de ce gaillard aux épaules puissantes, une face sans lourdeur mais qui avait une expression terrible dans la colère, avec les muscles qui frissonnaient le long des joues et la saillie soudaine des maxillaires ».

Le descrizioni che leggiamo in questo romanzo sono per lo più precise e un po' grigie, con un grande sfoggio di termini di marina. L'autore spinge lo scrupolo fino a non volere che questi termini rimangano ignorati dalla « donna senza passato »: « Elle revint à bord de l'automoteur, flana à l'avant demeura un instant sans mouvement, appuyé sur la manivelle du treuil de l'ancre, ce treuil qu'il nomment david ».

I momenti migliori del romanzo sono la finta passeggiata di Mado a Montargis (p. 78 e seg.), bellissime pagine piene di osservazioni acute, ed alcuni passi in cui il Groussard si ferma a considerare con vera commozione la dura vita dei marinai e per esempio a pagina 144: « — Je sais à quoi il pense, dit Malard. — A nous? — L'air hostile Malard fait non. Ce n'est pas à eux, ni à Jeannette, la fiancée. C'est au métier, à ce métier monotone et dur où tout n'est que lenteur, recommencements et maigres horizons, et qui cependant sera toujours celui de ce garçon, parce que l'eau douce envoûte autant que les mers ceux qui vivent d'elle ».

Bisognerebbe citare ancora il ritratto di Lavel (a pag. 187) ed altre pagine. Sarebbe quindi ingiusto, anche se questo libro non piace, non riconoscere almeno a Serge Groussard alcune doti del vero romanziere.

PRIX DE LA CRITIQUE

Maurois dice benissimo nella sua prefazione alla « Métamorphose de la littérature » de Pierre de Boisdeffre (3), che, anche se non si condividono tutte le opinioni dell'autore, non si può non amare il suo libro, perchè, oltre al talento, è il libro di un critico giovane e « passionné », appassionato. Appassionato, era quindi naturale che il Boisdeffre scegliesse gli scrittori francesi più inquieti, quelli che sono rimasti meno sereni davanti al problema del nostro destino: Barrès, Mauriac, Bernanos, Gide, Montherlant, Malraux.

La critica di Boisdeffre è quasi sempre spietata, ma ciò gli permette forse di salvare il meglio in ogni opera, di preservare ed esaltare i valori essenziali. Troppo severo però è il suo giudizio su Mauriac, meno « borghese » e conformista certamente di quanto crede l'autore. Parlando di Barrès, il Boisdeffre si meraviglia di trovarlo così ristretto nella sua Lorena, così povero di orizzonti e di idee. Egli riconosce l'arte di Barrès ma un po' a denti stretti, come una concessione che si fa al lettore.

Pienamente sentita invece dal Boisdeffre è la grandezza di Bernanos: « Bernanos romancier: une oeuvre capitale, mais qui ne touche que les extrêmes du clavier, que la moyenne humaine n'intéresse pas... Une oeuvre qui se moque de la crédibilité, de l'intelligence, de la raison humaines, mais qui pose en termes de salut le problème du destin humain, et qui nous montre le grand combat du monde entre le Fils de l'Homme et l'Ange de la Nuit ». Forse sbaglio ma mi sembra che Bernanos, per affinità di idee e di temperamenti, sia appunto lo scrittore che abbia più influenzato il Boisdeffre. Non si ritrovano forse in tutti e due lo stesso tono battagliero, gli stessi accessi d'indignazione, le stesse severità ingiuste ed affettuose, le stesse formule « à l'emporte-pièce »?

A Montherlant, il Boisdeffre rimprovera di essersi chiuso in modo così assoluto nella solitudine del suo orgoglio da non poterne più uscire, salvo quando egli trova qualche accento di dolore profondamente umano nel suo teatro. Il caso di Gide sembra molto diverso, però: « Gide a toujours souhaité se faire autrui, épouser la pensée, rejoindre le coeur mais toujours il est resté à la porte; au bout de tous ses voyages, Gide n'a trouvé que lui-même... peut-être n'a-t-il aimé que lui-même » (pp. 150-51). Non capisco tuttavia come il Boisdeffre — pur riconoscendo anche lui che in Gide non c'è una evoluzione ma molti tentativi in tutte le direzioni — possa definire la vita e l'opera di questo scrittore come « une progressive victoire de l'idée de bonheur sur l'idée de salut ». Meglio ispirato è certamente l'autore quando vede in Gide (non poeta ma artista, non creatore ma geniale critico), l'ultimo dei grandi moralisti francesi. In fondo il Boisdeffre non perdona all'autore di « Thésée », la serenità della sua vecchiaia ma se questa serenità fosse solo apparente? » L'inquiétude de Gide... qu'est-ce sinon l'angoisse devant sa destinée?».

In questi ritratti di scrittori scolpiti con tanto rilievo mi piacciono particolarmente certe osservazioni che sembrano quasi accessorie, marginali e che invece sono nuove ed essenziali. Parlando di Gide e di Montherlant, il Boisdeffre scrive, per esempio, a pagina 285: « ...il y a pourtant une terre où l'un et l'autre se rencontrent: l'Afrique. Mais l'Afrique, pour Montherlant, n'est guère qu'un prolongement exotique de l'Espagne, un moyen d'échapper à la banalité du quotidien, le cadre d'une vie sensuelle, et un moyen de renouvellement esthétique. Pour Gide, c'est la terre du bonheur. Il n'y a pas de commune mesure entre la sensibilité africaine de Gid et celle de Montherlant: celui-ci este toujours un aristocrate dilettante, alors que Gide vire aussitôt à l'indigène (voir « Amyntas »). L'Afrique de Montherlant reste teintée de barrésisme, comme son Espagne ».

Severo e talvolta anche ingiusto (ed egli lo è stato anche per Balzac e per Stendhal cosa che i francesi gli perdoneranno difficilmente e Maurois per il primo incomincia subito a protestare nella sua prefazione), il Boisdeffre è riuscito a ventiquattro anni a scrivere un grosso libro pieno di originalità sugli autori che tutti credevamo conoscere meglio. Mi sembra giusto che il « Prix de la Critique » 1950 gli sia stato assegnato.

Henri Aureas

(1) Gallimard, edit. 1950.
(2) J. Ferenczi, edit. 1948.
(3) Editions Alsatia - Paris, 1950.

● Per le edizioni Laterza sono recentemente usciti: « Studi di filosofia greca » a cura di V. E. Alfieri e M. Untersteiner; « Francesco Guicciardini dalla politica alla storia » di Vittorio De Caprariis.

● E' uscito, nella « Medusa degli Italiani » dell'editore Mondadori, *Gesù fate luce* di Domenico Rea.

ncesi

ingiusto, anche se
ace, non riconosce-
Groussard alcune
ziere.

CRITIQUE

issimo nella sua
étamorphose de la
e de Boisdeffre (3)
i condividono tutte
re, non si può non
perchè, oltre al ta-
un critico giovane
passionato. Appas-
i naturale che il
gli scrittori fran-
elli che sono rima-
vanti al problema
Barrès, Mauriac,
ntherlant, Malraux.
deffre è quasi sem-
gli permette forse
in ogni opera, di
re i valori essen-
però è il suo giu-
neno « borghese » e
nte di quanto cre-
ndo di Barrès, il
glia di trovarlo così
Lorena, così povero
dee. Egli riconosce
n po' a denti stret-
ssione che si fa al

a invece dal Bois-
ezza di Bernanos:
er: une oeuvre ca-
e touche que les
, que la moyenne
pas... Une oeuvre
crédibilité, de l'in-
on humaines, mais
de salut le problè-
, et qui nous mon-
t du monde entre
e et l'Ange de la
ma mi sembra che
tà di idee e di tem-
nto lo scrittore che
o il Boisdeffre. Non
in tutti e due lo
ero, gli stessi ac-
, le stesse severità
e, le stesse formule
?

Boisdeffre rimpro-
so in modo così as-
ne del suo orgoglio
uscire, salvo quan-
ne accento di dolo-
mano nel suo tea-
sembra molto di-
a toujours souhaité
pouser la pensée,
nais toujours il est
bout de tous ses
uvé que lui-même...
né que lui-même »
bisco tuttavia come
riconoscendo anche
c'è una evoluzione
in tutte le direzio-
e la vita e l'opera
ome « une progres-
ée de bonheur sur
glio ispirato è cer-
ando vede in Gide
ista, non creatore
l'ultimo dei gran-
. In fondo il Bois-
all'autore di « Thé-
ella sua vecchiaia
tà fosse solo appa-
e de Gide... qu'est-
evant sa destinée?».
li scrittori scolpiti
piacciono partico-
rvazioni che sem-
rie, marginali e che
ed essenziali. Par-
di Montherlant, il
r esempio, a pagi-
pourtant une terre
rencontrent: l'Afri-
pour Montherlant,
rolongement exoti-
n moyen d'échap-
quotidien, le cadre
et un moyen de
étique. Pour Gide,
heur. Il n'y a pas
e entre la sensibi-
l et celle de Mon-
e toujours un ari-
lors que Gide vire
(voir « Amyntas »).
erlant reste teintée
ne son Espagne ».
nche ingiusto (ed
e per Balzac e per
francesi gli perdo-
e e Maurois per il
ubito a protestare
e), il Boisdeffre è
ro anni a scrivere
o di originalità su-
redevamo conosce-
bra giusto che il
» 1950 gli sia stato

Henri Aureas

950.
948.
Paris, 1950.

terza sono recente-
di filosofia greca »
e M. Untersteiner;
ini dalla politica al-
De Caprariis.
Medusa degli Ita-
ndadori, *Gesù fate*
.

PER ME, COME SE FOSSE

Un'altra novità di Peppino De Filippo al Quirino: *Per me come se fosse*. Diciamo subito: interessante. Ma Peppino è in crisi: onorevole crisi di sensibilità, di cui sarebbe utile indagare le cause, se Peppino in qualche modo rientrasse negli asciutti schemi cari alla critica, mentre invece straripa da qualsiasi cornice, e non appena credi di aver capito che il meglio è fuori del quadro, e lo insegui, Peppino è un altro, già un altro e un altro ancora, con tanti volti ed espressioni, quasi quanti son quelli di cui, per innocente mania, egli costella i suoi cartelloni e gli opuscoli pubblicitari. Equivoco anche questo, credere che conti poi molto quella sua collezione di espressioni furbesche, accorate, pensose, farsesche, sentimentali, quando si può esser ciechi e amare Peppino più di chi ne vede perfettamente e ne gusta la mimica. Ci riferiamo a fatto controllato e controllabile; nessun altro spettacolo è frequentato da così gran numero di ciechi. Li vedi giungere lievemente appoggiati al braccio del compagno o della compagna, ed hanno già sul volto un'aspettazione di beatitudine; li segui durante la recita: protendono il volto a metà sollevato, hanno la bocca semiaperta, le narici dilatate, piccoli tremiti nel capo; ridono raramente, quando proprio non ne possono più, a scrosci serrati e nervosi, stropicciandosi quasi furiosamente le mani, come se volessero far tutto in una volta, scaricarsi a intervalli fisiologici, forse per non perdere nessuna battuta. Le bevono, infatti; e laddove lo spettatore comune spesso attende con un'idiota e fastidiosa presunzione di riso sul volto, il cieco s'annuvola e mostra più profondi i tanti segni di mestizia, non troppo misteriosi geroglifici, chi voglia leggervi le pene donde egli si svaga.

Certi spettatori, per intendere bene Peppino, dovrebbero guardare non a lui che folleggia sul palcoscenico, ma proprio nel volto dei ciechi suoi fedelissimi; e forse riderebbero al momento giusto, con saggia economia, afferrando anche il *legato* o il *pedale* della malinconia napoletana, su cui scoppietta il contrappunto grottesco o farsaiolo, che proprio per certi parossismi manifesta la struggente desolazione del non sapersi esprimere tragicamente.

Peppino, infatti, dà sempre l'impressione di non esser contento di ciò che fa: scrive, sviluppa un motivo e già pensa ad altro, diversissimo spunto: innesta incosciamente ibridando, sciupa l'intuizione già ferma e delineata, saggia la successiva e irrompente, ne pregusta l'efficacia teatrale, sai quasi dire da quali temi di oggi trarrà la commedia domani; e la critica s'aduggia; secondo suoi diritti e ragioni, fa scempio di questa o quella scena e d'intere commedie; invece l'uomo comune che ha incontrato un altro uomo, fa di cappello, non indaga, non s'attarda, non approfondisce; ma, che ha quasi capito, ti accorgi quando, allo specchio, prova se le smorfie o gli sberleffi di Peppino s'adattino alla propria maschera, lui che non ha *vis comica* ma tanti guai da ricoprire.

Ebbene, il solo vero difetto di Peppino è di non sapersi accontentare dei suoi ciechi, che gli sarebbero invidiati da un Salvini e un Talma; e vuol essere scappellato da tutti, critici compresi, i quali — sia giusto Peppino! — hanno proprio il còmpito opposto, di veder che le gravi cose del mondo non siano sommerse durevolmente sotto le squillanti cascatelle di risa.

Ipersensibile, Peppino annusa odorando il vento infido: legge, ascolta, s'inerpica sul giusto dispetto, s'inalbera ingiustamente, accoglie le riserve come sfide, forse non s'accorge che nessuno ce l'ha con lui quanto con certi presagi già vivi al naso come lezzo di nuova morte; penserà che tutti siano incontentabili, presumerà di aver tanto in sé da poterci contentare tutti; chi può capirlo Peppino? Ed egli forse non può capire noi. Gli diciamo che è un grande erede della commedia dell'Arte: corre a scrivere *Gennarino ha fatto il voto*. Gli diciamo che in questa commedia, d'arte ce n'è pochissima: s'infuria, polemizza dalla ribalta, tappezza la città di manifesti riproducenti l'antologica raccolta di giudizi favorevoli ottenuti altrove; non s'accorge che un'antologia altrettanto favorevole potrebbe agevolmente trarla dalla stampa romana, dalla stampa di tutto il mondo, perchè non può esservi critico che non ripaghi con sostanziali riconoscimenti una vena autentica come la sua. Poi, si rimette a scrivere: forse ha sul tavolo i ritagli, i consigli, le sottili istanze di questo o di quello; fosse Cicerone o Demostene, scriverebbe le Filippiche, e ci sistemerebbe tutti; invece è Peppino, un piccolo grande napoletano che, insieme con due fratelli, ha napoletanificato l'Italia, fatto intuire anche se non capire a fondo quanto di Pulcinella è in ciascuno di noi, e qual commendevole filosofo in ogni napoletano, che, prima dell'èra De Filippo, l'immaginazione nazionale e internazionale classificava come un umano dormiglioso, alternante il sonno con veglie mandolinistiche e arpeggi su grovigli di corde che si intricano e appastano divenute spaghetti, e sugli spaghetti *'a pommarola*, e *'a pommarola* è sangue di guappo, che non puoi crederci nemmeno: e non s'usciva di lì. Forse che per Napoli hanno fatto di più Salvatore di Giacomo, o Roberto Bracco, o lo stesso Croce? E non ti basta, Peppino?

Ma anche noi che ti stiamo accusando di ascoltar troppo le critiche, vogliamo darti un consiglio: di non ascoltar più nessuno. Noi dobbiamo dirti che qua zoppichi, là vacilli; ma, in fondo, chi cammina sei tu. Dobbiamo dirti che la tua ultima commedia *sente* di cento altre, e che vi son presenti tutti gli autori che tu ami e capisci, da Pirandello a Eduardo, da Shakespeare a Mary Chase; ma che t'importa? Se fosse questo il metro buono a misurar commedie, dimmi che resterebbe di Shakespeare e di Molière, e, su su, oltre Terenzio e Plauto, dimmi dove si andrebbe a finire, perchè se ci si ferma a Menandro o Aristofane, è solo per ignoranza d'altro; e anche tu sai bene, come il geografo antico, che la sorgente del Nilo è ben oltre l'ultima cateratta nota all'uomo, chi sa dove, chi sa dove.

Ci fu tempo in cui piacevano al pubblico le storie dei figli sperduti, dei figli scambiati, d'agnizione e di miracolo; ma il miracolo fu che i poeti sapessero inserire una vicenda originale e qualche battuta nuova, un carattere, una passione, un vizio e una debolezza, una svariata nell'antico, che era pur sempre qualcosa di decrepito, ringiovanito da elisiri di poesia. Dunque, che ti si dica di aver adeguato, in quest'ultima *Per me come se fosse*, la tua invenzione alla richiesta del freudiano nel banale, del sogno nella realtà, del relativo nell'assoluto, è poco male; e devi capire che, se noi rileviamo (è tanto facile, poi) concordanze con Pirandello o Eduardo, tu non devi prendertela con ira nè amarezza, perchè, come tu hai il diritto di valerti di un linguaggio già formato e di avviamenti che appartengono al gusto di tutta un'epoca, noi abbiamo il dovere di accertare in te presenze e testimonianze, coi medesimi burbanzosi metodi che applichiamo anche ai classici. Ma ciò, nè per noi nè per te, ha più di un'importanza marginale, ove al nucleo sia qualcosa di tuo.

Per me come se fosse. Si tratta di vedere in che misura è credibile che Camillo Tartaglia, protagonista di Peppino, creda e faccia credere che un certo sogno, per lui, vale e pesa come la realtà più vissuta. Camillo è marito innamoratissimo e geloso: una sciagurata notte sogna la moglie tra le braccia del casigliano di sopra; il casigliano è appunto il tipo che fa nascere nel subconscio paurosi complessi che, nel meridionale mediterraneo, più li comprimi e più si fanno esplosivi; la moglie, invece, è un'onesta ed equilibrata creatura. Anche Desdemona lo era, e Otello la strozzò. Figurarsi se Camillo pensa a Otello: non vede altro che il suo sogno, e di esso i particolari più ripugnanti; sconvolto d'ira nell'*io* tuttora sognante, smarrito nella porzione sveglia di se medesimo, si presenta a chieder conto al casigliano dell'ingiuria inflittagli. Coincidenze farsesche congiurano a confermarlo nella visione, prove altrettanto farsesche dovrebbero convincerlo che ha sognato. E Camillo, il desto, se ne andrebbe persuaso, se il dormiente non continuasse a prevalere, trovandosi così ben d'accordo con la parte più vera e umana del Tartaglia che è, soprattutto, un geloso. La vita gli diventa impossibile; egli ha sempre dinanzi agli occhi l'orrenda visione, la moglie ha il volto che lo irrideva, il corpo profanato dall'odioso vitaiolo; se il passato è una galleria di ricordi figurati, il più vivo di essi è quello del sogno, indelebile quanto e più dell'amore. Parole, espedienti, prove, dimostrazioni, tutto inutile: c'è forse un punto in cui reale e irreale possano incontrasi elidendosi?

Peppino, che non è dialettico raffinato, nè crediamo abbia fatto profondi studi di psicanalisi, ha trovato nell'istinto e nel calore poetico le ragioni della sua creatura. Secondo noi, Camillo crede e fa credere al proprio mito: la realtà è meno forte del sogno. Vogliamo rilevare un che di patologico nella condotta del personaggio? Ebbene, la soluzione è intelligentemente congrua a tal patologia. E la trovata finale, almeno questa volta, non cozza con le premesse concettuali della azione: il sogno sarà vinto da un altro sogno. Un amico di famiglia ha la bella trovata: fa propinare a Camillo una pozione leggermente stupefacente, che non gli toglierà coscienza, pur ebetendolo in una specie di estasi. Camillo è sveglio e crede di sognare, mentre moglie, suocera, amici e parroco in una frenetica scena farsesca svolazzano per la camera come su nubi, impersonando autorità celesti che con parole gravi e rampogne apocalittiche coonestano la miglior opinione che Camillo deve avere di sua moglie. Quand'egli si desta, è finalmente persuaso, ma la coscienza lo tradisce ormai più di quanto non avesse prima fatto il subconscio, perchè la moglie già se l'intende con il casigliano, e l'Autore, senza implicarsi nella moralità finale, ti lascia con molti avvisi e sospetti.

E' facile intendere che l'amarezza scavando più addentro della risata, non lascia soddisfatti gli abituali ammiratori di Peppino. Gli altri, avvertendo un po' di ruggine e desiderando qualche sgrossatura nella dialettica, reagiscono senza simpatia. Eppure, si tratta forse della prima vera commedia di Peppino, ove spunto e soluzione, condotta e invenzione partecipano di una misura e di una coerenza che, in occasioni molto meno giustificate, si usa attribuire anche a chi nemmeno le rasenta.

Vladimiro Cajoli

LA RADIO
UN NUOVO PERSONAGGIO?

Qualcuno ha mostrato stupore perchè in questa rubrica s'è « detto male » dell'edizione radiofonica dell'Oreste alfieriano diretto dal Costa. « Ma non ne siete sviscerati e dichiarati ammiratori? ». Certamente, cari corrispondenti, ammiratori come di ognuno che sappia fare bene il proprio mestiere, che mette impegno e disciplina in ogni cosa che fa, e v'aggiunga assai spesso quell'imponderabile elemento per cui senti di poter dire che una certa attività corrisponde a vera vocazione.

Rileggeteci meglio: non abbiamo detto male dell'Oreste; abbiamo detto che non era radiofonico, e crediamo di non sbagliarci. Possiamo aggiungere che, alcune sere dopo, i Sei personaggi pirandelliani, sempre nell'interpretazione del Piccolo Teatro e con la regia del Costa, sono risultati, radiofonicamente, molto migliori. Intanto, il ritmo spedito e il dialogato urgente erano più conformi al mezzo (parliamo di ritmo totale, perchè è ovvio che anche alla radio siano lecite le pause e opportuni i silenzi, tuttavia nel ritmo); ma si può pensare che ciò fosse per caso, una coincidenza fortunata delle esigenze già dette, con la concitazione pirandelliana. Infatti, l'altezza delle voci, che è fatto anch'esso squisitamente radiofonico, è rimasta in Pirandello com'era in Alfieri, eccessiva. Ne soffriva specialmente l'interpretazione che Rossella Falk ha dato della figliastra, ottima in senso teatrale, strillata e indisponente alla radio. E non ci si suggerisca, come si è fatto, di « abbassare » cioè girare verso sinistra il potenziometro: non commetteremo l'ingenuità di discutere un suggerimento forse ironico.

Fu, invece, in Pirandello felicissimo lo spicco timbrico delle voci, perfettamente differenziate e riconoscibili (Buazzelli - Busoni - Millo - Falk - Albani); il che non si può dire avvenga sempre quando recitano complessi radiofonici specializzati: ma è facile intendere che, anche questo, fu un caso fortunato.

Non sappiamo se esista negli auditori della R.A.I. una figura corrispondente a quella del supervisore cinematografico; un superauditore o, se preferite, una specie di assaggiatore, che se niente niente assumesse veste e importanza di super-regista, nessuno lo vorrebbe più. A questo oscuro personaggio dovrebbe essere affidato l'ascolto finale, immediatamente precedente la registrazione o la messa in onda diretta. Noi pensiamo che sarebbe utile collaboratore degli stessi registi radiofonici che spesso, dovendo controllare ogni minuzia del disegno e del colore, perdono il senso della vernice. Questa patina ultima, donde dipendono lo squillo o l'opacità complessivi, dovrebbe essere controllata ed eventualmente ritoccata dal nostro personaggio. Il quale sembra addirittura indispensabile, e con mansioni di regista vero e proprio, per tutti quei casi nei quali sono opportuni avvertimenti e consigli a conversatori radiofonici inesperti della resa specifica. Facoltativo, per cominciare, discreto, suadente. Si può infatti pensare che illustri principi del fòro, insigni predicatori, conferenzieri d'antico pelo, conversatori brillanti presumano di saper già parlare al pubblico, e non gradiscano pedagoghi fonici. Ebbene, noi crediamo che il nostro personaggio, in cinque minuti di modesta e abile conversazione, persuaderebbe chicchessia che un conto è parlare in piazza, in teatro, in chiesa, in una sala, un altro discorrere al microfono.

Discorrere: perchè qui sta il segreto; discorrere con semplicità, sottovoce, senza clausole spiccate, senza rombi oratorii; ed altro che lasceremo dire al nostro personaggio: il quale, se vorrà persuadere veramente, basterà che induca il neofita ad ascoltare la registrazione di poche parole dette da un collega altrettanto novizio, o da lui medesimo, un istante prima, inavvertito e sprovveduto.

Non vorremmo, far la figura di quel tipo del Corriere dei Piccoli, che inventa tutto ciò che esiste da secoli, come accadeva anche al Gastone di Petrolini. Può darsi che alla radio viva già da un pezzo il nostro personaggio, e con mansioni press'a poco corrispondenti a quelle che abbiamo esaminato. Ebbene, se così fosse, saremmo costretti a dire che costui non vive ma vegeta.

Infatti, una delle più spiacevoli impressioni che si possono ricevere alla radio, dipende proprio dall'inadeguatezza espressiva dei più celebri e cari rappresentanti del pensiero e della cultura. Essi versano nel microfono tutti i tic, i balbettamenti, le storture, i vizi, le calate che ci contraddistinguono tutti, forse aumentandoli per micropanico, *e peggiorandoli se credono di avere sufficiente e istintiva disinvoltura. La Radio potrebbe obiettare che ad essa basta offrire la voce viva e la materia di un discorso che è in ogni senso giustificato dalla illustre responsabilità del convocato, giacchè nessuno può ragionevolmente pretendere che si diventi* speakers *rifiniti per una volta o due che si parli dai microfoni. L'obiezione, in sè legittima, non è pe*ro *tutta ragionevole. La Radio mira ad appagare quanto più le sia possibile il suo pubblico, avvincerlo, persuaderlo; e la miglior propaganda che possa fare al proprio sviluppo, consiste appunto nel prendere chi l'ascolti anche una sola volta. Ebbene, è facile ammettere che la medesima materia, offerta bene o male, convince più o meno.*

Abiamo spesso ascoltato conversazioni di loro natura e intenzione brillantissime, interpretate come melopee per i defunti; conversazioni profonde, interessanti, ma impossibili a seguirsi perchè smozzicate, falsate dalla lettura dell'autore che, per timore o inesperienza, scombina la sintassi, sbaglia i coloriti, sottolinea fuor di luogo. Pur riverenti e non incolti quanto una notevole percentuale di ascoltatori, talvolta abbiamo dovuto ridere di cuore, senza malizia, innocentemente, alle incredibili stecche e stramberie del parlatore, di cui, naturalmente, perdevamo parole dopo parole e lo stesso filo del discorso. Basterebbe il nostro personaggio a emendare tutto ciò? Sì, in gran parte, e per il resto, sarebbe almeno riconosciuto alla Radio il merito di aver fatto quanto è in suo potere perchè le cose vadano bene.

V. Incauda

FRANCESCO
giullare di Dio

Nobile ma ben ardua l'impresa di Rossellini a voler trasportare in immagini cinematografiche i motivi e lo spirito dei *Fioretti* di S. Francesco.

Quell'impalpabile misticismo, quella spiritualità delle cose e delle persone che emana dalle delicate pagine, sullo schermo sono apparse, il più delle volte, « materializzate » nel valore spirituale e sbiadite, per contro, come forza rappresentativa. La commozione nello spettatore, se nasce, nasce più per virtù della lettura che (richiamata anche dalla didascalia informativa che precede ogni episodio) prepara l'animo ad arricchire le visioni, di quelle intenzioni e di quei valori che sovente appaiono appena accennati. E questo perchè il regista ha voluto narrare con propositi di primitiva umiltà. Ma avviene così che, sovente gli episodi, non sorretti da un afflato mistico, risultano infantilmente aneddotici.

Il primo episodio, quando San Francesco torna da Roma, come valore spirituale e religioso è uno dei più importanti, ma il suo intimo contenuto si disperde, non è approfondito proprio per quello stile voluto dal regista; anche perchè in questo episodio, più che negli altri, i fraticelli veri che interpretano i loro personaggi, recitano con troppa ingenua vena dilettantesca. Quella vena che invece ha servito magnificamente il regista per presentarci il carattere fanciullesco di ognuno, quel gaudio con il quale gli infervorati fratelli affrontano le prove più dure ed umilianti per inebriarsi di esse come testimonianza della umile devozione al Signore e della loro capacità di amore.

Questo motivo conduttore che allaccia idealmente e spiritualmente tutti gli episodi, Rossellini l'ha reso assai bene (a scapito però di quel fervore mistico e spirituale che pur doveva apparire, specialmente per San Francesco). La scena sotto la pioggia, quando i frati attraversano il fiume (primo episodio) e quella in cui dopo aver girato su se stessi, cadono per terra (ultimo episodio) sono piene di quell'allegrezza in cui il Manzoni riconosceva un segno celeste.

Il personaggio che proprio per questo motivo giullaresco è più riuscito a Rossellini, è quello di Fra Ginepro, impersonificato da un vero fraticello con tanto candore e freschezza che si riflettono anche sulla recitazione.

Leonardo Cortese

● In conformità alla deliberazione presa a Parigi, il 27 agosto 1950, dalla *Association des Etudes Byzantines*, Palermo sarà sede dello VIII Congresso Internazionale di Studi Bizantini, che vi si terrà dall'1 all'8 aprile 1951. Tale nuova designazione si è resa necessaria in seguito alla rinunzia del Comitato Austriaco ad ospitare a Vienna il Congresso, secondo le decisioni adottate a chiusura del precedente Congresso, in Bruxelles, nell'Agosto 1948.

Presidente del Comitato è il prof. S. G. Tercati, segretario generale il prof. Bruno Lavagnini.

Il Comitato Nazionale Italiano, ordinatore del Congresso, rivolge, dunque, il suo invito alle Accademie, alle Università, ai Musei, e agli Istituti scientifici, che si interessano, direttamente o indirettamente, agli studi su Bisanzio, perchè vogliano designare i loro rappresentanti, e delegati. Sono altresì invitati a partecipare al Congresso i singoli cultori di Studi Bizantini.

NOVITÀ IN LIBRERIA

VENTI ANNI DI VITA POLITICA

La vita giornalistica di Luigi Albertini, giunto, tra il 1898 e il 1900, a soli ventotto anni, alla direzione del *Corriere della Sera*, finì bruscamente nel 1925. Condannato, dopo il forzato ritiro, al silenzio e all'inazione, nei sedici anni che ancora visse, egli continuò l'opera interrotta, proponendosi di ricostruire, seguendo la traccia del giornale, gli avvenimenti di quei venticinque anni. Sua prima intenzione fu una storia del *Corriere della Sera;* ma la grande massa di documenti segreti e i numerosi libri di memorie pubblicati, nei diversi paesi, intorno a quel periodo, avevano documentato tante cose, prima ignorate, di cui non potevasi non tener conto. Così l'uomo d'azione, il politico, con un lavoro costante e ostinato, si è trasformato in storico e la storia di un giornale e di un uomo è diventata la storia di un'epoca in cui lo storico e il giornale, coi loro convincimenti e atteggiamenti, figurano, ancora, quasi ad ogni pagina, testimoni e giudici. Le vicende della politica italiana sono presentate e illuminate nel quadro della storia europea ma la politica estera assume un interesse sempre più prevalente via via che ci si avvicina alla prima guerra mondiale. Il grande interesse portato allo studio delle cause della prima guerra mondiale ha fatto sì che il capitolo sulla crisi del '14 diventasse una opera a sè. Quei tre volumi di oltre tremila pagine su « *Le origini della guerra del '14* » pubblicati da Bocca, nel 1943, impedirono all'Albertini di completare il lavoro originario che si è arrestato al 1918. Il periodo affrontato è indubbiamente un periodo fondamentale per la storia del nostro paese; il periodo che va da Adua e dal regicidio di Monza sino alla vittoria del 1918. Di quest'opera la Casa Zanichelli ha pubblicato la prima parte riguardante il decennio 1898-1908, con un'introduzione del figlio Leonardo.

Limiti di spazio ci impediscono di seguire gli avvenimenti e le situazioni europee documentate, in questo grosso volume di cinquecento pagine, nella loro complessa evoluzione, sul piano internazionale; le difficoltà dell'Italia di fronte alle alleate, i numerosi trattati, accordi ed alleanze tendenti a mantenere il difficile equilibrio, in un'Europa nella quale sempre più si affermava la potenza tedesca. Dobbiamo accontentarci di accennare a quello che è evidentemente il tema fondamentale, lo scopo dichiarato di tutta l'opera, quello, cioè, di dimostrare, attraverso la storia della esperienza democratica italiana, come si sia giunti al crollo delle istituzioni liberali e al trionfo del Fascismo.

Gli ultimi anni della fine del secolo non erano passati senza difficoltà e crisi in Italia. Il disavanzo finanziario era enorme, l'ordine pubblico seriamente minacciato, il ritorno di Crispi aveva sollevato opposizioni feroci, sia a destra che a sinistra. Dopo Adua Crispi era sparito definitivamente dalla vita politica ma neppure il successore, Rudinì era riuscito a dar pace e tranquillità al paese. Un cattivo raccolto mondiale e la guerra tra la Spagna e gli Stati Uniti avevano causato il rincaro del pane, pretesto ai gravi disordini di Milano. Quando il Ministero Pelloux propose al Parlamento provvedimenti speciali si iniziò, da parte della Sinistra, quell'ostruzionismo parlamentare che, favorito dall'opposizione costituzionale, segnò, a giudizio dell'Albertini, il principio di quella condiscendenza verso i partiti di sinistra che durò venti anni e ci condusse al Fascismo. Le vicende dei Ministeri Pelloux mettevano in luce, con la fragilità delle forze statali contro l'impeto sovversivo, i difetti del regolamento parlamentare, fatali al prestigio della Camera, all'efficacia dell'azione di controllo, alla serietà e rapidità delle discussioni. Fu in quella crisi che si formò la coscienza e la figura dell'Albertini, come direttore del *Corriere della Sera* e che si manifestò la sua attrazione verso uomini come Sonnino, Salandra, Bertolini e Luzzati, che della vita politica avevano una concezione superiore e che servivano con competenza il paese e non le loro ambizioni. Il concetto elevato dello Stato e della vita pubblica che all'Albertini idealmente derivava dalla Destra storica, di una politica nutrita di sincerità, di moralità e di competenza, gli faceva prospettare i problemi politici come problemi di coscienza e di costume. Egli vuole una classe politica dirigente onesta e competente, un governo forte e profondamente morale, capace di attuare un equilibrio tra ordine e libertà. Non che l'Albertini fosse un conservatore retrivo; agli, anzi, lottò contro le tendenze reazionarie di una parte della borghesia milanese e guardò con simpatia al moto di emancipazione e di progresso delle classi popolari, ma pretende che la maggioranza legiferi e governi secondo i propri convincimenti, al di fuori di tutti gli equivoci e trasformismi, per difendere lo Stato e l'autorità sua da ogni forma di aggressione e illuminare e dirigere l'opinione pubblica.

Si comprende, perciò, il giudizio di condanna verso i governi del tempo. Gli uomini della Sinistra al potere, nel periodo in cui egli fu testimone e giudice della loro opera, avevano un unico scopo: quello di mantenere il potere, di « durare » « ma di tenere il potere e di durare con tutti i mezzi possibili, talvolta anche con mezzi moralmente e legalmente discutibili, facendo a tale esigenza suprema ogni concessione, adattandosi ad ogni transazione, ad ogni patteggiamento, corrompendo tutti i partiti, abbassando sempre più il tono della nostra vita politica ». La Sinistra e i suoi uomini appaiono all'Albertini tutti « degni di poca fiducia e simpatia ». Essi agitavano programmi democratici ma giunti al potere non ne facevano nulla. La loro voce suonava falsa, così quando parlavano di libertà come quando promettevano vaste riforme tributarie, a prò degli umili, che non attuarono mai. Della libertà, ad ogni modo, e dei limiti in cui deve essere contenuta, non avevano coscienza esatta; non sapevano cioè, conciliarne il rispetto colla difesa dello Stato, necessaria nell'interesse della libertà stessa.

Di fronte al problema che la conflagrazione europea imporrà all'Italia, questa politica priva di ogni idealità rivelerà tutta la sua pochezza, determinando, prima, quella scissione fra i liberali italiani, che fu tanto deleteria alla causa dell'intervento e della guerra, poi, « quella rassegnazione governativa alle mene disfattiste che durante la guerra ci procurò le preoccupazioni più intense ». « A vittoria conseguita la stessa politica tornò a dominare incontrastata e a lasciar liberi i sovversivi, tanto di Destra che di Sinistra, di compiere le loro malefatte e di portarci, colla rivoluzione fascista, alla dittatura di Mussolini ».

Naturale, allora, l'atteggiamento antigiolittiano del *Corriere della Sera* che, ora, anche dopo i noti giudizi di Labriola, Croce e Gioacchino Volpe, e di più recenti libri su Giolitti, che assegnano finalità molte elevate a una politica di blandizie, verso il socialismo e gli altri partiti, l'Albertini conferma, giudicando il metodo giolittiano « una completa abdicazione dell'autorità dello Stato ». La stessa scissione fra le due correnti del socialismo italiano non fu, come si ripete, effetto della politica giolittiana ma un fenomeno di tutti i paesi; che, in Italia, si era disegnato, già prima che Giolitti tornasse al potere, nel 1905. Dopo, il socialismo ha continuato la sua strada, contribuendo ad abbassare sempre più l'autorità dello Stato, conducendo il paese al fascismo.

Il colpo di mano del '22 è figlio diretto della politica demagogica che ha permesso ogni maggior disordine, che ha temuto sempre di colpire pochi facinorosi, in nome della libertà, che ha accarezzato i ribelli e calunniate e prostrate le forze di resistenza. Dare questa dimostrazione, determinare e illustrare le ragioni del crollo delle istituzioni liberali e cercare di indicare i mezzi per salvarle da altri crolli simili, è stata la linea direttiva di questo studio.

In generale, il periodo storico, che precede immediatamente la prima guerra mondiale, è considerato come un'èra di ottimismo e di felicità per l'Europa e per l'Italia. Il volume dell'Albertini, fa comprendere come, in Europa, già maturassero i germi da cui dovevano nascere le guerre balcaniche e la guerra mondiale e, in Italia, sul piano della situazione interna, già si profilassero gravi pericoli per l'avvenire del paese. L'assenza di un costume di libertà vera rendeva impossibile all'istituto parlamentare di vivere di una vera vita, all'opposizione di svolgere una sua funzione legale. Le deficienze del costume politico sono realisticamente analizzate; mancanza di moralità nei governi, di sincerità nei partiti, di spirito di sacrificio per il bene pubblico e di coscienza dei loro doveri di fronte alla nazione nei deputati. L'Albertini annota come l'impressione di tutto il venticinquennio sia stato quello di una persistente lotta tra le stesse persone, che avevano esaurito tutte le combinazioni possibili, sotto lo stimolo delle opportunità del momento, degli interessi dei gruppi, delle esigenze parlamentari, prescindendo dalla voce del paese e dei suoi interessi.

Alcune valutazioni, la durezza e l'intransigenza di alcuni giudizi potranno qua e là, dare al lettore l'impressione che essi siano più giudizi del politico militante che dello storico, ma la lezione e l'insegnamento di chi ha sempre portato nella lotta politica un contributo di idee e di azione « anche col proprio sacrificio » deve essere accolta da quanti, vivendo in libertà, desiderano che la libertà continui a illuminare la nostra vita, perchè le difficoltà e i problemi dell'esperienza democratica italiana di ieri non sono stati nè maggiori nè molto diversi di quelli dell'Italia di oggi.

Ulisse Pucci

LUIGI ALBERTINI: *Venti anni di vita politica.* Casa Zanichelli, Bologna, 1950.

STUDI DANTESCHI

Al veder oggi ricomparire riviste che ci erano care, a veder rinnovarsi iniziative un tempo consuete, accade di pensare al gran vuoto ch'è stato la guerra, una lunga, atroce, parentesi in cui abbiamo pensato, vissuto, lavorato in modo diverso, quasi non fossimo le stesse persone e la nostra vita precedente avesse perso ogni senso. E così facciamo oggi i bilanci: di quel che abbiamo perduto, di quel che altri in altre parti del mondo hanno fatto, di quel che, tra le ansie di questo periodo buio, abbiamo fatto anche noi. Sono bilanci politici, scientifici e tecnici, letterari e storiografici, filosofici e artistici: non sempre attivi, anche se si indulga sempre qualche po' nei bilanci, specie quando, per stringer troppo, sono tratti a stringer troppo poco.

Parliamo oggi di studi danteschi, anch'essi in ripresa, ma, come tante altre cose, in una ripresa non sempre efficace, nè sentita, pur se a Firenze, a Roma o a Ravenna le « lecturae Dantis » non si siano, si può dire, pressochè interrotte, se la vecchia rivista del Barbi (gli « Studi Danteschi », appunto) sia di recente riapparsa sotto la guida del Casella e se, all'indomani della guerra, nel '46, sia apparso uno dei commenti più pregevoli alla « Commedia »: quello del Momigliano.

Degli studi danteschi, da noi ed all'estero, negli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra, ha tracciato un'utile guida bigliografica uno studioso nostro, che unisce al culto della letteratura la cura della bibliografia: Aldo Vallone, animatore della bella raccolta di quaderni pubblicati all'insegna degli Amici del libro di Galatina e che a Dante e al romanzo italiano ha dedicato saggi estetico-storici e bibliografici (*Gli studi danteschi dal 1940 al 1949*, Firenze, Olschkj, 1950, pp. XVI-142 in 8°, L. 1500).

Aperto da una rapidissima introduzione, orientativa della critica dantesca contemporanea, il repertorio è diviso in dodici capitoli (Biografie e bibliografie; Testi, edizioni e commenti; Movimenti, contrasti, e idee nel Medio Evo; Studi sulla Divina Commedia; Opere minori; Dante e la lingua; Motivi e forme in Dante; Studi comparati; I critici di D.; La fortuna di D.; Varia; Aggiunta e appendice per il 1949), dei quali alcuni mostrano l'ampio orizzonte in cui il Vallone ha visto riflessa l'opera di Dante. Si potrà discutere (come, nella Prefazione il V. ha giustamente fatto, riguardo ad alcuni tra i più immediati suoi predecessori, bigliografi di Dante) circa la scelta delle partizioni che qui si presentano ardue per la stretta concatenazione dei temi, talchè sarebbe forse da preferire un semplice indice per ordine alfabetico degli autori e il rimando agli argomenti attraverso un sommario della materia (l'inverso di quel che vorrebbe la buona regola bibliografica), si potrà anche sorridere di certe strane abbreviazioni trovate per i periodici (laddove era preferibile l'avvalersi, come di consueto, delle sigle pure e semplici, ponendone come il V. ha fatto, l'elenco, o eliminar questo con più identificabili abbreviazioni), ma non si può non apprezzare il diligente, appassionato e faticoso lavoro compiuto dall'A., che non si è limitato a dare autori e titoli degli scritti, ma ha dato chiara idea del loro contenuto e valore e rinviato a recensioni e polemiche originate da questo o quel libro e ha, inoltre, seguito con cura scrupolosa, aggiornando la propria bibliografia fin quasi all'uscita del volume, quanto si è pubblicato su Dante in libri, riviste, giornali da noi ed all'estero.

Non è facile giudicare attraverso una bibliografia, sia pure redatta su diretta conoscenza: ma pure l'impressione di questa ripresa dantesca non è la più favorevole. Sarà, come dice il Vallone, e giustamente, che oggi si pubblichi, anche sull'argomento, di meno, con un esercizio, quindi, di critica che più importa perchè preventivo, ma un senso di distacco da problemi, da motivi, da un gusto, si direbbe, caratteristici dell'Ottocento, ci sorprende. E allora è la ricerca, l'amore e il terrore, delle vie nuove, che sopravviene. E non possiamo disegnarne ancora le aspirazioni e le mète.

p.f.p.

CECCO ANGIOLIERI E LA CRITICA RECENTE

Quale sia il segreto per cui la critica dal D'Ancona in qua abbia insistito sulla poesia di Cecco Angiolieri non ci è dato di cogliere. Popolarità di toni? Umorismo? Freschezza ed inventiva pronta e grossolana? Malinconia o umor nero in tanto godimento? Certamente queste sono le ragioni, e non una sì e l'altra no; ma vere perchè tutte insieme. Ma non era solo Cecco in quella sua età, mistica e gaudente, a sentire e a immaginare in quel modo. E Cenne? E Folgore? E Pieraccio? Anche questi e gli altri sottaciuti presentano gli stessi motivi di profondo interesse. E allora? Sarà pertanto vera anche questa ipotesi, che cioè la discussione ha attirato un'altra discussione; il giudizio critico di uno ha attratto quello di un altro e poi di un altro ancora. Insomma penso che ci sarà stata una specie di suggestione critica. E se così è, fortunato l'Angiolieri che dopo lungo silenzio conosce dall'ottocento in qua fama e rinomanza come solo i maggiori. Ecco ora un saggio di F. Figurelli su *La musa bizzarra di C.A.* (Napoli, Pironti, 1950, 16°, pp. 131), validamente condotto, ricco e vario di annotazioni e rilievi finissimi. Il libro (è bene dirlo sin da ora) è profondamente polemico. Il Figurelli sembra sentire un disagio nella critica, finora fatta, del Senese, e perciò fin da principio vuol chiarire il metodo da lui seguito, il quale poi consiste (come è nei canoni della pura estetica) nel dividere poesia e biografia. Guai a quel critico che voglia ricostruire questa attraverso quella! Il Figurelli tende a chiarire nelle prime pagine il *temperamento* di Cecco, e perciò pur mantenendo il suo centrale punto programmatico, esamina distesamente molti sonetti, cogliendo il tono dominante di essi. E' il capitolo più scoperto del saggio, ma ch'è essenziale per lo sviluppo di tutto il discorso critico. « Ai fini della nostra indagine ci interessa soltanto vedervi la manifestazione del temperamento umoristico di Cecco e della sua disposizione a deformare comicamente la realtà, fosse anche la più sacra, e a cogliere bizzarrie e stranezze con animo sgombro da ogni serietà. Cecco mette in burla e in beffa i suoi genitori come fa di Becchina, del suo amore per lei, dei suoi guai, della sua miseria e di tutto se stesso. E quanto più ferocemente parla del padre e della madre e più empi sentimenti esprime al loro indirizzo, tanto più le sue parole son prive di senso etico e tanto più si manifesta la sua caricaturale visione delle cose insieme col gusto di esagerarla per farne sprizzare il comico il buffo lo strano e l'impressionante ». Legato direttamente al primo capitolo è il secondo ove si fissano i modi e lo spirito dell'*umorismo* di Cecco, « grossolano, elementare e superficiale, nettamente ristretto ai pratici interessi del vivere, privo di ideali culturali e morali e di nutrimento di pensiero, corso da brama vivace di godimenti sensuali e di vita spendereccia ed allegra, stretto com'è alla soddisfazione dei sensi e dei suoi fini edonistici e al contrario insofferente di limiti, di privazioni e di ostacoli. E da questo modo non si solleva mai, neanche nell'amore ». E' perciò un umorismo tutto esterno, mosso e gesticolato che produce la *teatralità* (cap. III), che di quello è una naturale e diretta manifestazione. Tutti questi elementi e modi si saldano poi e si integrano in un terzo, la *popolarità* (cap. IV), di cui la critica aveva già chiarito la portata, e che il Figurelli vede dappertutto in Cecco, « nella primitività e povertà morale del suo spirito; nel pensiero non mai affrancato dalla cieca materialità del senso nè mai levato in alto ad ideali di vita morale e che, se per poco si sofferma a riflettere sulla vita e sulle cose del mondo, tiene sempre della superficialità elementare, della semplicità e grossolanità dello spirito popolare e della inclinazione di questo a certo fatalismo, pessimismo ed utilitarismo; nei sentimenti ridotti all'istinto e al senso, non mai tocchi da gentilezza, grazia e finezza, ma sempre governati da certa violenza, crudezza e ruvidezza e improntati a un tono risentito sguaiato pervicace grossolano e protervo ». Ma tutto questo mondo vario e tumultuoso, distaccato dall'anima del poeta e conquiso dalla sua intelligenza, è un mondo pienamente realizzato dall'arte di Cecco. In lui il Figurelli vede qualità di perizia, disciplina stilistica e destrezza, svolgendole nel capitolo più fuso e nuovo di tutta l'opera, *Lo stile del sonetto* (v. particolarmente le osservazioni sulle forme dialogate, sentenziose, ecc. dei sonetti). Ma alla domanda se questa arte raggiunga la poesia, il critico risponde che rimane arte, fresca geniale viva magari, ma solo arte, nuda com'è di « quell'alone di sogno, di commozione, di sentimento, di purezza, che sembra accompagnare la poesia »; e la conclusione non poteva, per rimanere in coerenza collo sviluppo del saggio, essere che questa appunto, dal momento che in tutto il mondo angiolieresco si sono viste « comiche o buffe apparizioni, ridicoli contrasti, bizzarri rapporti, curiose analogie, peregrine simiglianze, balzane cause ed effetti ». Ma pur definito così, questo mondo acquista un enorme rilievo per quella poetica dell'intelligenza che, maturatasi nel Boccaccio, porterà al Rinascimento. Sotto questo aspetto (oltre che in sè per la dovizia di osservazioni felicissime) il saggio del Figurelli agita un suo problema e può avviare a nuovi studi.

Aldo Vallone

WAGNER

(*Continuazione della pag. 3*)

talità: amare qualche cosa, dopo, una vittoria ». Questa vittoria ci viene spiegata in una lettera da Torino del maggio 1888: « Ho assistito ieri — egli scrive — per la ventesima volta alla rappresentazione del capolavoro di Bizet. Ancora una volta ho perseverato sino alla fine di un dolce raccoglimento; ancora una volta non sono fuggito. Questa vittoria sulla mia impazienza mi stupisce. Come vi rende perfetto una opera siffatta! ».

Nacque così « Il caso Wagner », nel quale il filosofo poteva finalmente esprimere quelle idee che aveva nascoste agli altri per circa quindici anni. Sembra che lo sdegnoso autore, in questo volume, tanto più infierisca contro il suo vecchio idolo quanto più ne senta dentro di sè, ancora, il dominio e la grandezza. E' tutto un vasto ed acuto lavorio di demolizione a danno del grande musicista ed è condotto in una forma, oseremmo dire, genialmente paradossale.

Il clima mediterraneo, la primavera, il profumo e la limpidezza di un'aria novella: sono questi, forse, gli elementi che hanno scatenato in Nietzsche un così vigoroso anelito verso la libertà, la sua libertà. Perchè « Il caso Wagner », al di là di ogni apparenza, non è un libello diffamatorio, ma è la sconcertante testimonianza di una ribellione; la ribellione violenta di un'anima contro la forza titanica che l'aveva conquistata ed affascinata impedendole di essere sè stessa.

L'ansia di una suprema affermazione di sè ispira, infatti, l'intera vita di Nietzsche e l'intero svolgimento del suo pensiero, proprio perchè egli non ebbe mai il possesso di sè, nè potè diventare ciò che maggiormente avrebbe desiderato di essere. Così l'arte di Wagner fu veramente l'arte più vicina allo spirito di Nietzsche; ma perchè essa potesse diventare realmente sua era necessario che Wagner fosse stato un puro ideale, obbediente ai sogni del poeta, e non una persona fisica esuberante e capace di dominio anche assoluto.

Nietzsche avrebbe desiderato essere l'anima di Wagner, mentre accadde esattamente il contrario. Volle perciò scrollarsi di dorso un dominio divenuto intollerabile e credette di poterlo fare attraverso un'assurda negazione del suo idolo. Gli strali acuminati delle giustificazioni di un psicologo — come il Nietzsche definisce il suo scritto contro Wagner — colpiscono allora il maestro con una violenza passionale. Wagner è un immorale; più che un musicista è un miniaturista musicale; è un istrione divenuto musicista e poeta per un istinto di dominio; non è un drammaturgo ma un nevrotico. Non c'è, insomma, un solo aspetto di Wagner che la furia demolitrice di Nietzsche possa risparmiare; ma la irruenza verbosa del filosofo non è altro che la ribellione contro una decadenza nella quale egli stesso, inconsciamente, si dibatteva. Così distruggeva anche la propria anima per cui, volger le spalle a Wagner fu veramente per lui una fatalità.

Wagner, qualunque giudizio si possa dare delle sue opere, fu l'uomo di una convinzione e di un'idea; Nietzsche non ne possedeva alcuna mentre avrebbe voluto dominare su tutte. Nessuna meraviglia, perciò, che egli sia stato la più sconcertante e la più illustre conquista del grande musicista tedesco.

Dante Ullr

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

PROFESSORI E PROFESSIONE

Chi si trovasse a dover rispondere ad uno dei frequenti questionari inviati dall'Unesco o dal B.I.E. ai rappresentanti della scuola nei vari paesi si troverebbe assai imbarazzato nel dover affrontare una delle voci che più di consueto si incontrano in tali questionari: « formazione degli insegnanti ». Per la scuola elementare è comodo sfilare la solita discorsa: i maestri sono preparati nell'istituto magistrale (durata quattro anni, titolo di accesso: licenza di scuola media); si aggiunge poi che vi sono le « esercitazioni didattiche », anche se ognuno sa che cosa penosa esse siano, e che nei ruoli s'entra per concorso.

Ma quando si giunge ai professori la cosa cambia aspetto: perchè in questo caso proprio non si sa che cosa dire. Ci sono le facoltà universitarie, sta bene. Ma in che cosa si distinguono per quando riguarda la preparazione professionale, e che cosa fanno per preparare i giovani alla loro futura attività didattica ed educativa? In che cosa si differenzia la preparazione del giovane che entra nelle facoltà di lettere e filosofia con l'intento di professare poi in una pubblica scuola da quella del giovane che vuol divenire bibliotecario o impiegato o regista di teatro? In che cosa differisce il curricolo scolastico dello studente di chimica che vuol fare il chimico, da quello che andrà nella scuola ad insegnare la chimica o le scienze naturali? Praticamente in nulla.

La sappiamo la vecchia obiezione su cui resistono e si battono i nostri cattedratici universitari e i nostri uomini di scuola: cultura ci vuole, formazione umanistica, e vi avremo dato il maestro; perchè il maestro viene da sè, è il naturale dippiù dell'uomo che sa, che sa veramente. Tutti i tentativi di introdurre esercitazioni didattiche, o simili cose fallirebbero naturalmente, finirebbero per formalizzarsi in stereotipe norme metodologiche, si manualizzerebbero sì da spegnere quel che di vivo, di creativo, di individuale deve fare il maestro dalla cattedra.

Senonchè, mentre noi ci sentiamo da una parte questi discorsi, dall'altra ci troviamo di fronte a molte, chiamiamole così, stranezze. Se così è, chiediamo, perchè allora i programmi che voi stessi avete introdotto (o mantenuto quando con i vostri criteri riformaste la scuola) per la scelta dei professori medi prevedono una « lezione pratica » onde saggiare la capacità didattica del candidato?

Lezione pratica si noti che poi ci si guarda bene dal prendere sul serio, che è tenuta in poco o nessuno conto; che merita spesso agli stessi esaminatori una taccia di grossolana ignoranza, visti gli argomenti che essi scelgono; poderosi argomenti di storia o di letteratura che nessuno certo si azzarderebbe a trattare in classi di adolescenti o giovani.

Perchè dunque mantenere ipocritamente questa finzione a cui non credete, e altrettanto ipocritamente fingete di attuare?

Ma c'è di più. Chi consideri le norme attualmente in vigore per salire una cattedra universitaria s'accorgerà che per ottenere la libera docenza è previsto un colloquio valido, oltre che a saggiare la cultura del candidato, a *provare la sua capacità didattica*. E una prova di *attitudini didattiche* può essere richiesta, a giudizio della commissione, anche ai candidati che si presentino ai concorsi per cattedre universitarie. Ma si tratta di pure finzioni, perchè, quant'uno si sforzi di rivedere gli atti delle commissioni giudicatrici, mai troverà una delle prove anzidette; nè credo che i commissari stessi sognerebbero mai di far uso di tale loro discrezionale potere.

Il che in sostanza ci fa concludere che noi viviamo in una pacifica finzione: ammettiamo cioè la necessità di attitudini e di preparazione didattica nella norma, non ne teniamo alcun conto nella pratica. E questo è un male un vero male per la nostra scuola. Non tanto per l'università dove ormai i professori che *insegnano* sono in numero sempre più esiguo, e dove spesso si evade anche al modesto orario che le norme in vigore prevedono, ma nella stessa scuola secondaria, dove noi troviamo i professori sempre più presi dall'interesse per la loro materia e per la loro cultura e sempre meno dall'interesse per i giovani, la cui educazione si fa oggi dovunque e comunque, nello sport, al cinema, al caffè; dappertutto fuorchè nella scuola.

Perchè l'animo di chi insegna nelle nostre scuole secondarie troppo spesso non è *animus docendi*: ricordo di aver incontrato mesi fa un professore universitario inglese, il Waller, il quale diceva in una sua conferenza di aver trovato uno dei più grandi motivi di soddisfazione nell'insegnare nelle scuole popolari serali quella stessa materia che insegnava all'università; e qualche tempo dopo un professore italiano, incaricato all'università, mi esprimeva il suo rammarico e quasi il suo disappunto per il fatto di dover dirigere nel contempo una scuola secondaria; attività questa che lo portava così lontano dai suoi studi e dai suoi interessi culturali. Sono, come si vede, due mondi diversi: nel primo caso la scuola è in funzione di una cultura che si deve trasmettere ai giovani; nel secondo caso si tratta di una cultura che ruota esclusivamente attorno all'insegnante, riflettendosi soltanto su di lui ed ignorando il terzo elemento, il giovane.

Siamo d'accordo: l'insegnante non nasce dalle precettistiche, non deve sapere solo quello che insegna e per di più incasellato in formulari pseudodidattici; non deve essere solo *metodo* nè deve esaurire la sua preparazione nelle esercitazioni di tirocinio. Ma non deve essere neppure l'uomo colto che vede solo sè stesso e la sua materia e vede il mondo dal fondo dei suoi occhiali; che non conosca il giovane e non sappia chi è, che cosa vuole, cosa intende fare, perchè non ama (e spesso con ragione) quell'odiosa materia che gli è presentata al solo scopo di fargliene risputare i residui appena è libero di farlo.

Bisogna dunque ammettere che vi è il problema, e studiarlo. C.H. Doblison, professore a Oxford e già direttore di una grande scuola secondaria a Birmingham scrive in una sua recente nota: « supponiamo che un professore insegni storia ai giovani di scuola media, in questo caso non sarà necessario che egli possieda una cultura vastissima nella sua materia, la storia; però egli dev'essere in ogni momento cosciente delle reazioni psicologiche degli adolescenti davanti a ciò che egli insegna loro, davanti al modo in cui egli insegna, davanti alla vita in generale. Egli può anche insegnare la storia a giovani di scuola primaria ed allora una coscenza troppo profonda della materia può [sottolineo può] essergli di danno anzichè di svantaggio. Perchè il suo compito essenziale è quello di individuare ciò che i fanciulli possono assimilare e comprendere, di sviluppare nel loro spirito un interesse per questa materia e un'attitudine creatrice di sforzo intellettuale. In sostanza curarsi e della storia e del giovane. Nessuno dunque dovrebbe entrare nell'insegnamento senza aver qualche nozione della psicologia del fanciullo e dell'adolescente e senza aver esaminato durante qualche settimana i fattori sociologici in relazione con l'esistenza e la vita stessa dell'alunno ».

Ho citato il passo del Doblison perchè mi pare affermi assai bene il nesso che v'è fra cultura del professore e preparazione didattica: in quanto lo sforzo di tutta questa preparazione deve consistere nel fargli intendere che il suo compito non è di *impartire* al giovane la materia, ma di studiare il rapporto infinitamente variabile giovane-materia, onde aiutarlo ad assimilare, a comprendere, ad interessarsi a *creare uno sforzo intellettuale*. Ora queste cose non sono la *didatticheria*, non sono la precettistica: sono cose vive. Psicologia, sviluppo mentale, sociologia e fattori sociologici possono non aver importanza per lo studente di lettere che farà il bibliotecario, o per lo studente di chimica che lavorerà alla Montecatini, ma sono elementi indispensabili per coloro che entreranno quali insegnanti nella scuola.

Di questo non ci siamo mai resi conto, nè forse ce ne rendiamo ancora, convinti come siamo di essere gli ultimi resistenti (o resistenzialisti) sugli spalti della vecchia fortezza della cultura e dello spiritualismo latino, minacciato dall'invadente marea del materialismo del pragmatismo e di non so quante altre cose. Crediamo cioè che per difendere cultura e spirito bisogni continuare su questa strada: e facciamo come il contadino che preferisce il fondo della calzetta alla banca e alla libera circolazione, condannandosi così ad essere vittima del suo stesso tesoro.

E mentre noi continuiamo beatamente a non occuparci della cosa e a lasciare al più che pochi volenterosi si scalmanino a fare e a dire, anche nei paesi più « culturalisti » dei nostri, come la Francia, molto si fa in questo campo. Si legga in questa stessa pagina l'articolo della De Martino che partecipò ad uno di quegli « stages » che periodicamente raccolgono ad iniziativa del Ministero dell'educazione, i professori dei licei francesi in corsi di aggiornamento e di discussione dei problemi didattici. Si veda l'ardore con cui i dirigenti della scuola francese si battono perchè la preparazione dei professori venga effettuata e perfezionata: creazione dei « consiglieri pedagogici » istituzione della scuola normale nazionale di preparazione all'insegnamento, istituzione dell'*assistentato* nella scuola secondaria, creazione a Sèvres del C.E.M.E.A. o centro per la preparazione ai metodi attivi; infine ultimo passo, l'istituzione del C.A.P. o

(*Continua a pag. 8*)

Giovanni Gozzer

Roma, Archiginnasio della Sapienza, incisione di G. Vasi

I CONVEGNI DI SÈVRES

L'esigenza di un rinnovamento dei metodi e programmi didattici, più o meno sentita in tutti i paesi, è legata alla vita di un tempo in cui scienza e tecnica hanno aperto visuali nuove al campo della pedagogia.

Ora, le *classi* nuove aggiunte in Francia ai corsi tradizionali, degli istituti liceali, vogliono essere un banco di prova per maestri ed alunni, il vaglio di un sistema e una raccolta di esperienze tese allo scopo precipuo di aiutare il fanciullo ad orientarsi nel migliore dei modi, per il pieno svolgimento della sua personalità. E' per questo studio paziente e continuo del fanciullo e delle sue reazioni, che al Centro Internazionale di Studi Pedagogici di Sèvres periodicamente si riuniscono i professori che collaborano a questo esperimento, sotto l'egida del Ministero dell'Educazione Nazionale. L'organizzazione delle « classes nouvelles » si inquadra perfettamente nella Riforma dell'insegnamento pubblico francese. Fin dal 1945 l'esperimento è in atto. Con varie circolari e istruzioni si è man mano precisato il programma di questo Ciclo di orientamento e si sono create successivamente le seste, le quinte, le quarte e le terze (corrispondenti alle nostre terze e quarte inferiori), arrestandosi per ora, alle soglie tradizionali delle prime, seconde del corso di studi che prepara al Baccalauréat, vale a dire al titolo di scuola media superiore corrispondente alle nostre licenze liceali o diplomi equivalenti.

In vista quindi della accresciuta specializzazione della vita moderna e in vista delle nuove responsabilità sociali, si vuole indirizzare il fanciullo ad attività particolari, educando in lui il gusto dell'attività creatrice, l'esercizio della libera autonomia e il senso della responsabilità. Il numero degli alunni nelle quinte e seste non è mai superiore ai 25; il numero degli insegnanti viene ridotto a tre, uno per ogni materia di base, onde dare maggiore unità al metodo di insegnamento. Ogni settimana i professori si riuniscono in Consiglio di Classe, per comunicarsi i dati delle loro esperienze e scambiarsi le loro osservazioni pedagogiche e psicologiche. Il programma di studi per i quattro anni aggiunge per gradi, alle materie tradizionali (lingua, matematica, storia geografia) il lavoro manuale educativo per tutti, l'educazione plastica e musicale, le lingue antiche o moderne e una nuova disciplina già ampliamente applicata in Belgio: *Lo studio dello ambiente naturale od umano*.

Il metodo è esclusivamente attivo; esso porta il fanciullo ad essere attore e non spettatore e dà all'insegnamento due aspetti con le esercitazioni singole e libere e quelle collettive. Il lavoro libero darà impulso alle specifiche capacità di ciascuno; il lavoro in gruppo svilupperà il senso della solidarietà sociale. La giornata scolastica si divide inoltre in due parti: mattina e pomeriggio riservando per il pomeriggio le attività artistiche e ginnastiche e il lavoro guidato per cui gli alunni praticamente non fanno quasi mai i compiti da soli. La classe viene anche dimezzata o divisa in piccoli gruppi per certe particolari esercitazioni ed esperienze ed in questa palestra di operazioni didattiche i professori raccolgono il materiale per formulare l'incartamento personale di ogni ragazzo, una specie di curriculum di tutta la sua vita scolastica redatto con mezzi anche scientifici e sotto la guida di pedagogisti specializzati.

La caratteristica principale di queste Classi nuove consiste nel fatto che, dopo le seste e le quinte, terminato il cosiddetto Ciclo di prova, l'alunno deve essere in grado, guidato da maestri e genitori, di scegliere le discipline differenziatrici innestate al tronco di studi comuni. Si procede quindi per opzioni e non più di due, scelte tra: latino, greco II) lingua viva, scienze, tecnica industriale, tecnica economica, disegno, musica, agricoltura. Dopo questo ultimo tirocinio gli alunni riguadagnano per ora, come abbiamo detto, il tronco tradizionale per prepararsi ai vari *baccalauréats* oppure, se non desiderano continuare gli studi conseguiscono il *Brevet* di fine I ciclo ossia la Licenza finale del ciclo medio inferiore.

Ora accanto agli alunni anche gli insegnanti hanno fatto e fanno il loro tirocinio. Essi sono preparati da Corsi e Congressi nazionali e regionali e sono appunto guidati come dicevamo da speciali consiglieri pedagogici per quanto riguarda la parte più scientifica del loro lavoro. Accanto ai professori già sperimentati ci sono i professori aggiunti, che apprendono dalla pratica dell'insegnamento i nuovi sistemi.

Allo stato attuale le Classi Nuove sono in tutta la Francia 250 con 18000 alunni. I licei di Sèvres e Montgeron costituiscono dei veri e propri licei sperimentali. Dati i risultati, fin da ora, alcuni procedimenti sono a punto per essere estesi a tutto l'insegnamento medio.

Il Congresso, ultimo in ordine di tempo dei professori delle Classes Nouvelles si è svolto a Sèvres, nel settembre scorso.

Per otto giorni i professori, inviati dalle varie provincie sono stati ospitati al Centro Internazionale di Studi Pedagogici a spese del Ministero, e sotto la presidenza del Direttore Generale dell'Insegnamento Medio, i lavori si son svolti in un clima di volontà tese. Non mancavano i pessimisti, ma l'elemento positivo era in maggioranza. Il programma era al tempo stesso di relazioni e di studio. Si passava infatti dalla storia dei metodi attivi alle nozioni di caratterologia, dalle relazioni sui lavori manuali alla discussione sulla utilizzazione dei Musei. Ogni singolo aspetto del nuovo insegnamento figurava in programma. Vari stranieri assistevano a quel Convegno con profondo senso di solidale comprensione.

Non è qui il caso di valutare quanta parte dell'esperienza in atto in Francia sia stata già attuata altrove e promossa anche da noi. Quello che conta è la volontà di realizzazione che si traduce in sistemi dopo una validissima esperienza reale.

Ogni riforma può stabilire infatti criteri generali, ma nell'applicazione pratica è l'esperienza che deve procedere ogni ordinamento e regolamento preciso. In altri termini in Francia, prima di rinnovare tutto un sistema in campo pratico, come in ogni laboratorio sperimentale, si è provato un sistema nuovo e solo dopo che se ne è vagliato il peso e la validità, si è ceduto il passo alla legislazione.

Paola De Martino

Museo criminale

Mi è giunto, con felice tempestività, un volantino-invito a visitare a Roma, in via Giulia, « l'interessantissimo Museo criminale ».

Quando il duo Filippo-Alessandro ebbe sollevati i Greci dalle preoccupazioni dell'indipendenza e della libertà, costoro, trovatisi alle prese con l'Ozio corpulento e grasso, cominciarono a mostrare le escrescenze della virtù che dall'ozio solitamente rampollano. Cospicua tra di esse fu quella che produce il furor sciendi et dicendi, *qualcosa di simile all'ippomane, ricordato da Virgilio nelle Georgiche. I vari principotti della covata macedonica lo considerarono una vera manna e ne curarono la conservazione e lo sviluppo con ogni larghezza di mezzi ed allettamenti. Tolomeo Filadelfo, nel III secolo, si spinse fino ad erigere in Egitto il Museo, dove vi fosse agio per i dotti di diffondere ai quattro venti le loro visioni sulle magnifiche sorti e progressive, sicuri che nel frattempo un personale specializzato avrebbe provveduto ai guardaroba e all'incresciosa confezione quotidiana dei pasti.*

Laggiù, tra tali comodi, nacque la pretesa della cultura d'essere, come che sia, un genere di prima necessità. Tale esigenza insidiosa ha goduto di una millenaria fortuna. Vi restarono compromesse anche le Muse; chè da loro ebbe nome il palcoscenico dell'incessante vendemmia di parole. Ma di quali Muse si trattava? Forse di nove gemelle, del tipo « Eleonora Roosevelt ». Mentre una Musa del buon tempo antico era certo stata un sapiente contemperamento di hostess e di indossatrice.

Atmosfera da Museo regna sovrana nei nostri programmi di studio e, per conseguenza, nel nostro insegnamento. Che il buon insegnante faccia il buon insegnamento è una verità così indubitabile che l'enunciarla solennemente e con bella frequenza ha sapore di parodia. Le pastoie sono sempre pastoie, qualunque cuore e cervello sovrasti i piedi inceppati. E se, per amore delle tradizioni venerande, si deve incedere come ex forzati, strascinando una gamba, mentre si potrebbe marciare spediti, non vi stupite poi che di tanto in tanto qualche moccolo ci scappi di bocca.

« D'estate, i ragazzi, se stanno in salute, hanno già imparato abbastanza ». Questa è una voce classica, di Marziale (Ep; X, 62), di un classico buon senso; proprio la semplice dote che ci vien tolta dal troppo studio. E d'autunno, d'inverno, di primavera, la salute dei giovani non ce la possiamo mettere sotti i piedi. Eppure chi ha governo di ragazzi, in iscuola o altrimenti, tristemente sa che un comitato di salute pubblica, detto corpo insegnante, sotto l'incubo dei sullodati programmi, perpetra efferatezze innumerevoli.

Naturalmente dai guasti spirituali sangue non ne cola. Nulla dunque di paragonabile al truce caso di Mezio Fuffezio, l'albano traditore, fatto smembrare dal re Tullo. E se proprio qualcuno, per via, si fiacca anche nel fisico, si dirà che sono gli incerti del mestiere di scolaro.

Tuttavia ad occhi di normale acutezza questa appare una tragedia, tale da giustificare che si apponga al Museo l'attributo « criminale ». Per fortuna vi sono le difese organiche, della natura provvida. Nella realtà, studiando poco e male, barcamenandosi, danzando tra il quattro e il sei, alla fine, mercè argani e congegni autunnali, alla faticata sufficienza si perviene; e, in fondo, a campare ci si riesce.

Ma ci rimane ancora tanto fiato, bastevole tranquillità dei nervi per riuscire, per esempio, ad essere cortesi tra di noi? E non si dica che non ve n'è bisogno. « La vita, diceva Emerson, non è poi così breve che non ci sia tempo d'essere cortesi ». Emerson, ad ogni modo, visse nel felice Ottocento.

Rodolfo Venchi

Osservazioni dal vero - Gli alunni studiano le rane che hanno essi stessi pescate

UN FILOSOFO CRISTIANO

A pochi mesi di distanza dalla morte di P. Cordovani, il Clero italiano è stato colpito, l'8 agosto u. s., da una nuova grave perdita con la scomparsa del fondatore della «Gnoseologia pura». Conscio della gravità del male che, ribelle ad ogni cura, gli minava l'esistenza, mons. G. Zamboni si era preparato alla morte con virile fortezza e cristiana serenità, trasportato nella residenza estiva dello Studentato dei PP. Stimatini a Boscochiesanuova (Verona), egli continuava a vivere delle sue idee di cui trasmetteva al fido segretario i nuovi sviluppi e anticipava nel desiderio e nello stesso congedo che dava agli amici la certezza nella vita eterna.

A me che lo potei vedere appena poche ore prima del trapasso, disse con quella caratteristica bonomia, che in quel momento aveva il significato di un testamento spirituale: «Arrivederci nel mondo dell'al di là». Quel mondo affascinava non soltanto il sacerdote e il cristiano, ma anche il pensatore, lo ostinato ricercatore dei dati immediati e dell'esperienza sovrasensibile: egli vi tendeva coll'ardore del credente e con l'impazienza del filosofo ad un tempo; e diceva schiettamente di «essere molto curioso di vedere com'era l'altra vita!».

La sua morte ha rievocato la vita: nelle ultime ore appena un affievolimento della memoria, ma la mente rimase lucida e la coscienza pronta, e accompagnò i riti di conforto della S. Chiesa come chi sa di ricevere il più gran dono e lo gusta nell'imminenza che le promesse stiano trasformandosi nell'attesa realtà.

Si discuterà di Zamboni filosofo — e la filosofia è essenzialmente discussione perchè è posizione e vaglio di aporie verso una prospettiva dell'essere — ma Zamboni uomo, amico, sacerdote e figlio della Chiesa resta un conforto ed un esempio come un medaglione di Plutarco in clima cristiano.

Che l'accostamento non sia arbitrario lo si può vedere da quel che si legge in un gioiello di «curriculum vitae» (passatomi gentilmente dalla famiglia) dov'egli tratteggia il suo temperamento nei seguenti termini: «Inclinazione spontanea al buon umore (neque ope fretus, neque desperatione factus, constanter laboro»; disposizione all'attività e non per l'ozio, inclinazione alla sincerità, ripugnanza naturale per l'ipocrisia e la menzogna; fedeltà alle promesse, controllo naturale e spontaneo nelle azioni: «quello che si deve fare si fa, quando credevo di aver ragione non credevo assolutamente tanto, da parere ostinato».

Dopo un minuto elenco dei suoi limiti, si riconosceva una spiccata tendenza al lavoro teoretico...., acuta tendenza critica e resistenza ad ogni imposizione teoretica e all'influenza della autorità altrui, ripugnanza all'insegnamento autoritario. «Tale è il mio temperamento naturale — concludeva —: quanto al carattere, il giudizio non spetta a me».

E la vita mise questo temperamento alle prove più ardue che possono colpire uno studioso che ha bisogno di quiete, di comprensione, di magnanimità... e qualche volta anche di qualche piccola goccia di quell'incoraggiamento e di quell'approvazione che lo fanno presente al suo mondo e al suo tempo e lo rendono operante per quegli ideali a cui ha totalmente votata l'opera e la vita sua.

La vita di mons. Zamboni non conobbe tregue. Agli inizi della sua attività didattica sostenne una polemica vivacissima di cui ancora perdura il ricordo col prof. Cesare Baroni suo compagno di Università, che al Liceo predicava il verbo positivista, e nacquero così le prime pubblicazioni filosofico-apologetiche. Il «Curriculum» ci dice che appena venne a Verona, come direttore e insegnante di pedagogia alle Scuole Magistrali, il prof. Giulio Canella, subito si stabilì fra i due pensatori «un'amicizia fraterna anche per l'identità di vedute sul problema della conoscenza»: col Canella partecipò alle discussioni per la fondazione della Rivista di filosofia Neoscolastica.

Nominato nel 1915 bibliotecario della Biblioteca Capitolare di Verona, curò che fossero asportati in sicuro, a Firenze, i preziosi manoscritti e cimeli durante la prima guerra mondiale. Fondata l'Università Cattolica del Sacro Cuore a Milano, fu chiamato per la docenza di Gnoseologia che accettò con riluttanza: «Io non volevo accettare — dice il «Curriculum» — perchè ero troppo ignorante della storia della filosofia e delle opere dei filosofi».

Il suo insegnamento prendeva corpo nei vasti articoli ch'egli andava pubblicando sulla Rivista di filosofia Neoscolastica e nei primi saggi («La gnoseologia dell'atto come fondamento della filosofia dell'essere», e «Introduzione al corso di gnoseologia pura»). Intanto nelle discussioni di facoltà si andavano delineando «notevoli disparità di indirizzo e di opinioni» con gli altri titolari di filosofia sulla posizione stessa del problema dell'essere e lo Zamboni, poco esperto della tecnica scolastica (come egli confessa) dovette abbandonare l'Università per continuare l'insegnamento di filosofia e pedagogia presso il Reale Collegio delle fanciulle di Milano. Nel frattempo ottenne la libera docenza in Gnoseologia (Commissione: Bernardino Varisco, Annibale Pastore, Erminio Troilo) e tenne per due volte il Corso libero di gnoseologia all'Università di Padova.

Non è questo il momento e il luogo di esporre le linee sintetiche della «Gnoseologia pura». Il suo Autore nella più che trentennale fatica l'ha fatto in una copia di saggi e volumi che determinano la sua indomabile volontà di chiarezza e la generosità del suo ingegno. L'ultimo Saggio licenziato per le stampe ha il titolo programmatico: «*La dottrina della coscienza immediata* (*Struttura funzionale della psiche umana*) *e la scienza positiva dello Zamboni*». Appaiono in questo volume le abituali qualità dello Zamboni: l'acribia delle divisioni e suddivisioni, la chiarezza dell'eloquio, la ricerca della continuità tra l'esperienza comune e la riflessione filosofica, la quali totale assenza di riferimenti storici approfonditi. Non sarebbe difficile mostrare come i momenti principali del suo metodo rimandano precisamente all'ente ideale di Rosmini trasparente al soggetto come intravide alla scuola dello Zanchi, alle analisi gnoseologiche (il meccanismo della coscienza!) del Bonatelli ed al principio della concretezza immediata del positivismo dell'Ardigò: egli li fuse in un unico tema di cui si appassionò come soltanto i grandi ingegni sanno amare quel lume che illumina il sentiero che sembra aprire il varco verso l'Assoluto.

Come la Scuola di Lovanio e la Neoscolastica in genere, anch'egli si era fermato a Kant e scendeva per salti fino a Cartesio. Non potè quindi misurarsi direttamente con l'idealismo e con le filosofie che ne scaturiscono (Marxismo, Filosofia dei valori, Relativismo, Esistenzialismo). Nelle opere più mature, e lo riprende anche l'ultimo, ha gran parte il problema morale a cui egli pensava di poter accedere direttamente dalla gnoseologia fondandosi su quel ch'essa offriva delle strutture ontologiche dell'essere e dell'io, senza passare attraverso strutture metafisiche di natura sistematica. Dietro invito del prof. Pastore, si recò a Friburgo di Brisgovia per fare la conoscenza con E. Husserl e assimilare i principi della fenomenologia pura, ma il suo pensiero era ormai troppo avanzato perchè fosse suscettibile d'interferenza o integrazioni e ritornò disilluso. Lo Zamboni negli ultimi tempi si era accorto che la soverchia insistenza sui propri temi aveva dato anche ai termini del suo discorso un significato speciale e nel «Curriculum», si fa sapere che stava occupandosi «di una specie di vocabolario enciclopedico dei termini che ricorrono nei miei scritti, il che — conclude con la fine ironia che mai l'abbandonava — mi porge l'occasione di rivedere per l'ennesima volta le mie posizioni».

Così sembrava che la notevole mole del suo lavoro prendesse l'aspetto di un grandioso dialogo con se stesso, di una sete inestinguibile di coerenza con quell'intuizione fondamentale che gli aveva fatto balenare la fondazione definitiva della filosofia, dentro quella problematica che non si articola direttamente con le istanze storiche dei filosofi di Grecia, del Medio Evo e dell'Idealismo moderno; ma nell'io stesso ch'egli viveva e che per i filosofi di tutti i tempi dev'essere e il luogo e il medio del filosofare essenziale.

La rigidità di certe critiche che partivano da spunti metodologici antitetici al suo contribuì, forse, a creare attorno a lui un isolamento ch'era spesso causa di fraintendimenti eccessivi e di critiche o allarmi esagerati.

Ma la Provvidenza gli fu anche generosa di profonde amicizie e sincere simpatie che gli permisero di lavorare in pace: lo stesso P. Cordovani seppe — da quel gran cuore che era — sostenerlo più volte con l'affezione di un amico.

Piccolo documento del suo profondo sentire è questo frammento che stralcio dai «Pensieri sul modo di accettare e accogliere la morte» che gli furono suggeriti dall'immatura morte del nipotino Vincenzo Piccotti, figlio dell'illustre Docente di Storia moderna all'Ateneo Pisano. E' il numero 4: «Dunque bisogna morire bene. Per chi ha concepito la vita come un'opera da costruire, la morte deve essere il collaudo; per chi l'ha condotta logicamente, la morte è la conclusione; — per chi l'ha concepita come bellezza, la morte deve essere il capolavoro; — per chi l'ha concepita come confessione, la morte è martirio; — per chi l'ha concepito come amore, la morte è il supremo atto di carità; — ed è il conforto per chi ha

Cornelio Fabro

Saint-Germain des Pres - Acquaforte di G. Breton - A. Lbreckt

BALZAC

(*continuazione della pag. 1*)

del rango. La democrazia ed il regime «*juste-milieu*» instauratosi il 1830, la giudicava «la dichiarazione dei diritti dell'invidia» Per un'iperestesia di raffinamento che gli è stata confutata a carico, egli si fece paladino di una società agli antipodi con quella da lui epicizzata.

E ciò non ostante, la grandezza di Balzac spazia molto al di sopra. Balzac non è infatti stato, come Zola, od anche Flaubert, posseduto dall'ossessione di una formula e affascinato da orrori senza scampo. Sopra ogni inferno di Balzac sta sospeso, come negli affreschi medievali raffiguranti rappresentazioni di viaggi oltremontani, una zona od una sfera di cielo. Non è un pittore di inferni, ma altresì di paradisi. Accanto alla brutale dominazione dell'interesse, della cupidigia spogliatrice, dei banchieri, merciai, cappellai, degli usurai e dei procaccianti politici, si accampano, sia pure soccombenti, le grandiosi incarnazioni della abnegazione e dell'amore che si vota al sacrificio. Accanto al Crevel, Hulot, papà Grandez, Rastignac, Gobseck, Du Marsail, gli eroi le eroine idealizzatrici, le creature immobilizzate sotto l'aureola e la volta azzurra del sogno: Eugenia Grandet, la Baronessa Hulot, Madame de Mortsauf, il medico Bianchon, il custode Michu, Mademoiselle de Saint-Cigne. Come Lamartine e come i poeti francesi della generazione romantica, Balzac era un appassionato di Dante. La spontaneità della grazia compensa perpetuamente in lui il determinismo infernale. Benchè egli presti credito all'idea di una meccanica sociale e una sorta di automatismo delle passioni, ha professato simultaneamente una patetica dinamica dell'uomo. Quelle stesse invariabili leggi determinatrici della cupidigia e delle sue esplosioni, subiscono improvvise contrazioni quando nell'uomo si solleva l'anelito alla grandezza eroica ed alla dedizione. Ad un certo momento l'uomo può diventare Attilio Regolo o Socrate, nella cornice di una capanna o di un salotto Bieder Mayer. Può diventare quel custode Michu che si lascia condannare, per fedeltà ai suoi ambiti padroni, nell'*Une Ténébreuse Affaire*.

Lorenzo Giusso

PSICANALISI E AVVENTURE

DEL CINEMA AMERICANO

La suggestione della cultura europea ha sempre fatto breccia nei muri di cinta degli stabilimenti cinematografici californiani. L'ondata di film «neri», caratteristica dei primi anni di questo dopoguerra ne è la testimonianza più probante: registi quasi tutti di origine tedesca portavano il «thrill» di Hollywood su un piano che potremmo chiamare scientifico. Il film giallo, in altre parole, acquistava una fisionomia completamente nuova: l'elemento sorpresa, l'enigma, tutti quegli elementi, insomma, che ricordavano — sia pure alla lontana — l'indovinello, passavano in seconda linea, rispetto al problema della personalità del criminale.

Per amor di metafora, potremmo dire che i teatri di posa ove era in lavorazione un «thrill» venivano trasformati in laboratori psicotecnici. John Brahm, con il suo «Nelle tenebre della metropoli», fu forse il più audace di tutti, essendo arrivato a rappresentare in termini cinematograficamente validi una antitesi fra una vittima-colpevole e un criminale-innocente. Ma una scuola siffatta, proprio per il suo carattere limitatamente rivoluzionario (si trattava praticamente di restituire dignità e rinnovare le caratteristiche di un tema già abbondantemente svolto) non poteva non avere breve vita e fortuna. Il prodotto perfetto giunse assai presto, ed era «La scala a chiocciola» di Robert Siodmak: un film che non accusava una sola battuta a vuoto, e in cui contenuto e forma si amalgamavano felicemente in compiutezza di stile. Ma, poco più tardi, fu lo stesso Siodmak a dare il segnale dell'involuzione e della decadenza di questa scuola, con «Lo specchio scuro», film assolutamente mancato, che si risolveva in un *a solo di bravura* dell'attrice protagonista Olivia De Havilland.

L'impostazione data al problema del «thrill» da tali registi aveva i suoi presupposti in una affrettata assimilazione di teorie psicanalitiche. Le quali hanno piantato saldamente le loro tende attorno agli stabilimenti hollywoodiani, inserendosi progressivamente in tutte le correnti in voga e persino nei «generi». Nemmeno i film musicali si sono salvati da questa inflazione freudiana (es. «Al cavallino d'oro»), ma indubbiamente il colmo del ridicolo nello sfruttare con faciloneria un filone così poco malleabile è stato raggiunto da due lavori che avevano ambizioni drammatiche, «Io ti salverò» con la Bergman e «Il segreto di una donna» con la Tierney. Perchè, se i registi di film «neri» erano riusciti ad inserire efficacemente, quale elemento risolutivo, una ricerca psicanalitica in un canovaccio «giallo», facendone quindi un uso appropriato e funzionale, in quanto dotato di una giustificazione sul piano narrativo; altrettanto non avveniva (e non è mai avvenuto) per film di diversa fattura, genericamente drammatici o «leggeri» che fossero, in quanto vi si avvertiva un'artificiosa atmosfera scientifica, grazie alla quale erano spacciate per buone le più sciocche speculazioni in tema psicotecnico.

Un'altra conseguenza molto importante di codesta moda dei «complessi» è stata la morte, senza possibilità di resurrezioni di sorta, del film d'avventure. Il «western», all'ombra del cui glorioso vessillo prosperavano ancora in Hollywood le superstiti possibilità di produzione avventurosa, ha ormai concesso in esclusiva la difesa della sua tradizione a quel grande artista che è John Ford. E Ford — da «Ombre rosse» a «Sfida infernale» a «In nome di Dio» — ha portato il «western» allo splendore di un clima epico, in cui la avventura di un uomo è solo la testimonianza di un amore per quest'uomo, per ogni uomo con tutti i suoi attributi. Con John Ford, l'uomo, finalmente libero, si leva veramente nel tempo e nello spazio e crea — con le sue mani e la sua anima — la propria leggenda.

Ad un certo momento, Raoul Walsh credette — con «Notte senza fine» — di avere *inventato* il western psicologico. Ci provò anche Wellman, con «Alba fatale». Ma, forse inconsapevolmente, essi crearono invece delle autentiche tragedie moderne, che nulla avevano a spartire, non che col «Western», con l'avventura in genere. I termini di una tragedia, press'a poco nella stessa epoca, erano perfettamente riconoscibili anche in un film di Lewis Milestone, «Lo strano amore di Marta Ivers», realizzato con piena coscienza di intenti e senza alcuna pretesa «avventurosa». Frattanto, il «thrill» prendeva tutt'altra strada: si abbandonavano gli schemi psicanalitici e si andava a girare in mezzo alla strada. Si passava, insomma, dal «nero» a quello che poi sarà chiamato neo-realismo americano, con gli eccellenti film di Hathaway, Dassin e Hellinger, ecc.

Ma ormai il dado era tratto. E — fatto singolarissimo — mentre il «thrill» si salvava dall'orgia pseudo-freudiana cui aveva dato il via, ed anzi assurgeva a dignità di neo-realismo, il film d'avventure (che non c'entrava o non avrebbe dovuto entrarci) ne faceva le spese, tutte le spese, e addirittura moriva. Moriva, o almeno entrava in una crisi la cui soluzione appare oggi ben lontana. Perduto l'apporto del «western» di seconda mano, abbandonate le velleità psicologiche che ne infirmavano la validità di racconto inverosimile e spigliatissimo, il film d'avventure si è gettato a capofitto, in questi ultimi anni, nelle rievocazioni mostruosamente falsate di periodi storici, nello sfarzo scenografico senza limiti, nello impiego disordinato e incoerente di costumi dai colori sgargianti e — naturalmente — nella fedeltà più completa ad un technicolor abbagliante, inutile e orrendo. Il miscuglio cromatico escogitato da King Vidor per «Duello al sole» diventa un esempio di raffinato buon gusto, al confronto con quanto è toccato vedere agli sfortunati spettatori di due film d'avventure, apparsi negli ultimi due anni, e che vanno compresi tra i più brutti prodotti della cinematografia di tutti i tempi: «Il capitano di Castiglia», diretto da Henry King e «La rosa nera» che porta la firma di Henry Hathaway, regista (incredibile a dirsi) de «Il bacio della morte».

S. G. Biamonte

PROFESSORI E PROFESSIONE

(*Continuazione della pag. 7*)

brevetto di «professorato», che obbliga l'aspirante all'insegnamento, durante i suoi studi universitari, a frequentare quale tirocinante una pubblica scuola, a studiarne i problemi, ad assistere periodicamente a riunioni di studio di carattere psicologico e didattico. A questo proposito si vanno già costituendo, onde assolvere i compiti sopra indicati, gli istituti pedagogici regionali.

Così la Francia realizza almeno vecchi progetti che portavano nomi famosi: quello di Lavisse nel 1902, quello di Langlois, nello stesso torno di tempo, quello di Langevin e via dicendo.

Non mi soffermo su quanto si fa, in questo campo, in Inghilterra, dove i giovani diplomati dall'Università, per insegnare, debbono frequentare appositi corsi, istituiti nelle stesse Università, della durata di un anno: nè chi è riprovato può insegnare in pubbliche scuole. Noto di passaggio, che in Inghilterra oggi la scuola pubblica, la scuola di Stato si afferma contro la vecchia scuola privata o libera proprio in questa impostazione del problema insegnante-cultura-alunno. E il progressivo regredire della scuola privata è *proprio* in funzione di questa sua incapacità di uscire dal suo vetusto guscio culturalistico e dal suo interesse per il problema psicologico sociologico e didattico della scuola.

In Italia avviene il contrario: la scuola dello Stato è proprio nelle condizioni delle vecchie *public schools* o scuole libere inglesi; e come quelle andrà fatalmente e progressivamente estenuandosi e impoverendosi se non trarrà nuove forze e nuovo vigore da un suo radicale mutamento di fronte a questo problema.

Ai molti i quali chiacchierano sulle gazzette e nei comizi che il governo o il ministro attuale tramano contro la scuola di Stato è mai passato per la mente che uno dei motivi per cui la scuola libera si afferma possa essere appunto il fatto che la scuola dello Stato non sa nè scegliere nè preparare nè aggiornare coloro che in essa lavorano? E che, di conseguenza, una delle cause del decadimento della scuola dello Stato ricade proprio su loro, pomposi e vuoti rappresentanti della libertà, della cultura e del pensiero che, facendo cattivo esercizio a sè e ad altri, pretendono di essere i custodi dei valori *eterni della cultura e dello spirito?*

Giovanni Gozzer

● «Raccolgo in questo volume quanto di meno imperfetto (o così mi pare) sono venuto ristampando nei miei vari volumi di cose in verso: *I viali d'oro, Consolazioni, Fuochi di primavera* e *La stellata a sera*. Non molti versi ho aggiunti; ma molte cose delle vecchie raccolte ho riprese, rimaneggiate.....». Con queste parole dell'autore si inizia il volume di Francesco Chiesa *L'Artefice malcontento*, pubblicato dallo «Specchio» di Mondadori. Un volume, dunque, che, raccogliendo anche una corolla di versi inediti, compendia la vita artistica di un poeta.

● Mondadori pubblica «1894» di George Orwell, l'ultima opera dello scrittore inglese immaturamente scomparso.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI « **IDEA** »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 51 – ROMA, 31 DICEMBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

I FIGLI DI ERCOLE E I FIGLI DI PROMETEO

Con una serie di « tests » già fin dal 1915 il Webb aveva cercato di definire un'attività della mente, che con parola tratta dal linguaggio corrente possiamo chiamare il senso della meditazione. La ricerca dello psicologo inglese aveva messo in luce che tale senso « è in correlazione stretta con le due forme della perseveranza, quella che indica la versatilità e quella che resiste innanzi all'ostacolo ». La analisi tuttavia, se si fosse fermata ad individuare questo rapporto, non ci avrebbe detto gran che, perchè avrebbe al più indicato una direzione per la quale bisognava mettersi, se si voleva giungere a qualche risultato meno verbalistico. Erano da ricercare quali fossero le radici coesive della meditazione e della perseveranza, quali cause erano responsabili della diffrazione della forza riflessiva, quali funzioni positive erano atte a coordinare le spontaneità naturali, facendone linee permanenti di una prospettiva globale. L'indagine, in questo senso, è stata lunga ed attenta e ci ha fornito alcune costanti veramente orientative. Il senso della meditazione si è dimostrato avere per terreno propizio quello in cui la solidità morale, il senso religioso, l'ampiezza di visione, il gusto dei circoli intimi non sono soffocati da germinazioni parassitarie, non hanno stagioni propizie ed alimento adatto per fiorire. Cosa insospettata, la gentilezza è comparsa sempre in stretto rapporto con quella consistenza dell'azione intellettuale così affine alla capacità meditativa. Per contro, sono apparsi in correlazione negativa con il senso della meditazione, le oscillazioni di umore, la vanità, il desiderio di essere ammirati. Così la funzione che il Webb isola « è quell'attività dello spirito per cui noi possediamo una verità o un problema nuovo, non solamente in se stessi, ma nelle loro relazioni con altri problemi ed altre verità », o ancora « per cui riusciamo ad assimilare così integralmente un'idea da poterla sviscerare in tutti i sensi, rischiararla da tutti gli angoli e sorprenderne, con associazione rapida, il suo legame con altre informazioni sul medesimo soggetto ». Dopo il Webb altri studiosi si son dati a ricerche con l'intendimento di scevarare in quel senso della meditazione gli elementi di fondo. Un'idea centrale così è venuta alla luce e cioè che non vi è comprensione dei problemi, senza censura critica delle soluzioni immaginarie, e non funziona censura critica ove la meditazione non tiene le redini della mente.

Così configurata la meditazione ci appare tanto estranea al clima mentale del nostro tempo, quanto ci sono estranee alcune forme di penitenza cui si sottoponevano gli eremiti nel deserto. Tutto sembra tecnicamente preparato affinchè la diffrazione della forza di riflettere raggiunga intensità massima. Camminate per la strada, e il vostro occhio è sollecitato dagli annunci pubblicitari con tale prepotenza captativa da saltare senza requie dall'uno all'altro, con l'affanno di chi non può fermarsi senza ricevere il colpo di frusta ammonitorio. Se tutte le immagini impressesi nella vostra fantasia potessero avere sviluppo analogo a quello delle negative fotografiche, il vostro cervello erutterebbe mostri di ogni genere. Non più lo sguardo rasserenato del profilo di una collina che da sempre vi aspetta e vi fa il cenno familiare di una presenza che non dilegua; non più l'orecchio protetto da un silenzio, rotto solo da voci discrete che sono come il recitativo della imperturbabile serenità. La strada che al mattino avete percorso non si ferma alla porta di casa, ma la sfonda, entra trascinando con sè, come un torrentaccio gonfio e urlante, fango e detriti. Invano cercate un rifugio, perchè la cameretta più intima e segregata, sembra sia stata costruita al centro di un giardino zoologico dove è sempre notte.

Che dire poi dell'altro frastuono che nella profusione enciclopedica, nel tellurico rovesciamento di tutti i principi, nel relativismo morale, nella rude brutalità dei modi, nelle perenni olimpiadi della vanità, nell'acrobazia equina che pone i principi come steccati per superarli al salto: che dire, insomma, di tutta questa perfettissima organizzazione, espertissima nel fare di voi la cera più tenera, affinchè ritenga l'impronta di opinioni, soluzioni, decisioni preparate, studiate, messe a punto da centrali di energia che lavorano con turni ininterrotti? Nessuna considerazione morale su questa diagnosi. Qui ci preme solamente richiamare l'attenzione su quella che vorremmo chiamare la funzione posturale della mente. E' stato accertato che nel nevrastenico il sentimento di impotenza a dirigere le proprie idee si accompagna ad un senso di spossatezza negli apparecchi muscolari che regolano il tenersi in piedi e l'attitudine ad orientarsi. Ora la nostra mente, assediata da distrazioni avventizie, oppressa da forze di dispersioni, tirata in tutte le direzioni avverte già i sintomi di una crisi posturale, onde affaticata, esausta, non è più in grado di orientare se stessa, di tenersi su, di resistere alle inibizioni, di coordinare i suoi movimenti, di dominare quel flusso di spontaneità psichiche, che, non incanalato, ristagna e crea mefitiche paludi. La mente umana non sta più diritta. Il senso della meditazione che la sosteneva è stato sommerso. E poichè senza consistenza riflessiva non vi sono nè spiriti di grande razza, nè intelligenze elaboratrici, il clima è propizio al moltiplicarsi di cervelli recettivi e improduttivi.

E poichè ripugna al nostro orgoglio accettare iscrizioni in ruoli subalterni, abbiamo rivendicata una discendenza da altissimi lombi. Gli uomini della meditazione? Ma sono i figli d'Ercole laboriosi, pazienti in impegni che possono essere grandiosi. Ma i figli di Prometeo « legers sous la touche du feu divin », disdegnano resistenze di artificiosi esercizi e tutto ciò che è ostensibilmente volontario, ed irto di difficoltà.

Ora ci è chiaro il fato di Prometeo: padre di questi figli ha di che rodersi il fegato.

SOMMARIO

Letteratura

Arti - Filosofia - Storia

Cinema - Musica - Teatro

Problemi dell'Educazione

SIMULACRI E REALTÀ

LINGUA E DOGANA

Un'espressione alquanto ardita ha suscitato l'indignazione di uno scrittore francese. Costui aveva sentito alla frontiera un tale che tutto felice comunicava ad un suo amico di essere scampato dalla rete della dogana. Tanta gioia così si effuse: J'ai été dédouané! Lo scrittore accorato per tanto vilipendio linguistico tende l'arco dell'ironia e dice: non c'è dubbio che fra molto leggeremo che il tal santo è stato panegiricato, *e in qualche manuale troveremo che il Principe di Condé fu* oraison-funèbré *da Bossuet.*

Ora è da chiedersi quale motivo induce ad usare modi d'espressione che hanno per il nostro orecchio suono così sgradito. Non è necessario cercare a lungo. Si tratta sempre di quella passione per la velocità da cui siamo tutti stimolati. Agglutinare in un participio l'azione significa averla compiuta con lampo sì rapido da poterla giudicare già perenta. Il viaggio è compiuto prima di essere intrapreso, e non se ne parli più. Il guaio però è che mentre per la dogana può esservi azione svelta, per i discorsi, siano essi in lode di un defunto o di un vivo, o di circostanza, quell'urgente sospiro di far presto, viene di solito tirato a sbadiglio. Tutto ha vinto la velocità tranne l'oratoria. E allora perchè non togliere di mezzo quel participio-lampo, quando un discorso è stato lungo, lungo, lungo? Il participio non farebbe altro che irritare la nostra sete di brevità e allontanerebbe come un miraggio l'umida oasi della fine. Anche in questo caso, altra è la parola e altro è il fatto. Il discorso funebre di solito è una seconda agonia: ma è l'agonia dei vivi, dei superstiti.

CACCIA PROIBITA

La pesca alla balena blu per una convenzione internazionale del 1937 è limitata a 16 mila individui per stagione. Convenzioni internazionali proteggono i parchi nazionali. Gli zoologi francesi hanno presentato ad una Conferenza un progetto di legge per la protezione degli uccelli migratori. Nella Conferenza panamericana del 1940 misure collettive furono stabilite per la difesa degli animali. A Lake Success tra i voti è stata elaborata una menzione, che prende le parti dell'urango, del rinoceronte, dello struzzo d'Arabia, delle oche di Hawaï, del tacchino indiano con testa rosa, del pappagallo d'Australia, del condor di California, del picco con becco d'avorio! Quattordici mammiferi sono sotto la tutela diretta della Conferenza. Tra questi ci sono il lupo di Tasmania e il cervo di Birmania. Anche una specie di leone gode di sì gelosa protezione: il leone di Asia.

Ora che si protegga la zebra di montagna, è comprensibile: ma il lupo, il leone...

Niente caccia, dice la Conferenza, a questi poveri lupi e poveri leoni. « Dopo tutto, il mondo sarebbe un tristo soggiorno se fosse soltanto popolato di esseri umani. L'uomo può essere la forma più alta della vita, ma... non ha la grazia della gazzella, la bellezza selvaggia del leone, la grandezza massiccia dell'elefante, la stranezza della giraffa ». Grazie, sig. Huxley di averci fatto capire, perchè tra tutte le cacce proibite non ci sia quella dell'uomo. Troppi esemplari, e quindi nessun pericolo che la specie si estingua.

La flessuosità del boa, lo ieratismo del coccodrillo chi potrebbe sostituirli? Grazie, sig. Huxley, grazie!

AMBASCIATA DI DONNE

Il Maresciallo di Castellana confidava al suo Giornale: « L'imperatrice deplora che non ci siano più salotti di conversazione, come quello di madama di Castellana. Resta quello della principessa di Lièven. Le ho detto che i Russi hanno sempre avuto a fianco della loro ambasciata ufficiale un'ambasciata di donne ». E l'Imperatrice: « Sì, è stata un'ambasciata di donne che ha fatto la guerra ».

Nel secondo impero questi giudizi poterano rispondere a verità. Ma oggi? C'è da pensarci prima di pronunciarsi. A prima vista sembrerebbe di no. L'ambasciata femminile oggi non sembra più utile. Mancano i salotti. Come immaginare ad esempio in una Russia di oggi, dove la politica è unisessuale un gentile corpo d'intriganti clandestine armate non più del loro fascino, ma di capitoli di Marx? Una politica di salotto ha i suoi timbri aerei, le sue modulazioni scettiche, i suoi ritmi molli. Ma il comunismo disdegna tutto

(continua a pag. 2)

Varius

TIMORI E SPERANZE

Ogni vigilia di avvenimenti, siano essi lieti che tristi, destano in noi sentimenti di attesa e gli occhi spinge a guardare in avanti pieni di speranza o di timore.

Queste vigilie di annuali e solenni festività religiose, che assumono caratteri sempre nuovi per la mobilità dei nostri spiriti, per il variare di questa storia complessa dell'umanità o per il rifiorire di riti, che ogni anno si arricchiscono a questa sorgente inesauribile della Chiesa Cattolica, suscitano in noi pungenti speranze ma più di tutto attraggono i credenti a guardare in alto.

Le feste natalizie di quest'anno, mentre traggono la Società dei credenti a rivivere ancora dopo due millenni il dramma dell'Incarnazione del Figlio di Dio, dramma di riconciliazione tra il cielo e la terra, si associano alla conclusione dell'Anno giubilare, che fu solenne richiamo agli uomini di un universale perdono [illegible] col sangue del Redentore.

L'era tragica della storia che noi stiamo vivendo, ha veramente bisogno di [illegible] che un giorno Gesù Cristo irradiò da un angolo disperso della Palestina, dove Egli nacque come il più povero dei figli degli uomini, ed era veramente quella una luce che traeva gli uomini a guardare in alto dalle bassure di un mondo che sembrava aver perduto il senso del divino.

Perchè gli uomini potessero guardare in alto, Gesù Cristo, nascendo povero in una mangiatoia da umili figli del popolo, nell'oscurità della notte, volle mostrare loro il suo supremo disprezzo per quella città terrena che gli uomini avevano creduto di edificare colle proprie mani senza Dio e contro Iddio.

Gli uomini avevano creato civiltà ed imperi fatti di rapacità e la religione, la filosofia e l'arte si erano prestate a giustificare un convivere sociale, un costume di vita che in fondo era sorto unicamente dalle peggiori passioni umane. Ebbene, non vi sembra, dopo duemila anni di Cristianesimo di essere ritornati ad una età barbarica? Non lasciamoci distornare dalla nostra analisi di questa società in dissolvimento dallo splendore delle città illuminate, dalle automobili lussuose che attraversano città e campagne, dai miracoli della scienza che ci trasportano da un capo all'altro della terra quasi con la velocità del pensiero, dalle seduzioni dell'arte della musica che riesce a trasformare i nostri stati di animo e farci sentire o [illegible] il gaudio e le malinconie dei tramonti, o farci rivivere la vita delle selve, gustare la quiete delle solitudini. Non è e non può essere questo il nerbo di una civiltà. Quando noi scaviamo nella profondità della terra e della storia, ritroviamo pure le conquiste meravigliose dei Sumeri, degli Egizi, dei Babilonesi, della Grecia e di Roma. Eppure tutto perì e se qualche cosa rivive, lo si deve unicamente alla civiltà redentrice del Cristianesimo, alla luce che si sprigionò dalla grotta di Betlem.

I popoli si guastarono e decaddero quando essi perdettero il senso dei valori veri della vita.

Gesù nascendo in una mangiatoia da umili genti nel cuore dell'inverno tra il freddo e il gelo, volle denunciare la vanità di tutte quelle cose che gli uomini cercarono con tanta cupidigia. Denunciò le ricchezze smodate, denunciò gli agi esagerati della vita, denunciò la gloria, denunciò la potenza mondana, denunciò la violenza e le sopraffazioni.

Tutte quelle passioni avevano resa la terra un soggiorno veramente amaro per tutti, per i dominatori e per gli oppressi, per i ricchi e per i poveri, per i sapienti e per gli ignoranti. Le corti erano luoghi di intrighi e di congiure, sicchè le successioni erano quasi sempre macchiate di sangue ed i popoli asserviti fremendi di odio, insidiavano i dominatori ed i tiranni.

Quelle civiltà dovevano perire perchè ognuno cercava la verità che si identificava col successo del giorno; tutti avevano perduto il senso della giustizia, che si identificava col diritto dei più forti, e l'amore, divenuto libidine del sangue, più che elemento di coesione sociale, preparava il dissolvimento della famiglia e conduceva gli uomini a vivere colle leggi della jungla.

Legislatori, filosofi e giuristi tentavano invano di arrestare la valanga che minacciava di stritolare tutte le opere della vita. Il paganesimo non era riuscito a creare una coscienza morale.

Sentiamo nell'aria tutta la poesia natalizia di questi giorni e vorremmo che le nostre parole potessero rispecchiare la serenità ed il gaudio delle famiglie cristiane; questo ad ogni modo noi auguriamo a tutti in questi giorni di così copiosa misericordia del Signore. Ma non possiamo dimenticare le ore tragiche che attraversano queste società nel mondo che ha apostatato da Dio, da Gesù Cristo, dalla Chiesa Cattolica. Il paganesimo è ritornato nel mondo ammodernato ed agguerrito più di prima, mascherato con perfidia, meccanizzato con le armi più moderne, sì da soffocare il grido naturale di un'anima naturalmente cristiana. Tutti i valori cristiani sono negati e, per suprema ironia, per ingannare i popoli, si fa credere di voler ritornare alla semplicità del Vangelo.

Il Cristianesimo è amore ed invece in nome di una falsa fraternità si stimolano all'odio i popoli che animati da una ideologia materialista, scivolano verso il brigantaggio e l'assassinio. Milioni di uomini mantenuti in schiavitù, condannati ai lavori forzati. E si ha poi il coraggio, con l'inganno di stimolare gli altri uomini liberi a cercare lo stesso servaggio e la stessa cattività.

Il Cristianesimo è rinuncia e mortificazione di interessi materiali in vista di valori eterni. Una propaganda diabolica stimola le masse a cercare il regno della terra, quasi che il destino dell'uomo sia racchiuso entro le sfere del tempo e dello spazio. La gioventù viene artificialmente stimolata a tutti i divertimenti. Uomini di notorietà nazionale conducono una vita licenziosa ed ostentano davanti ai popoli il loro disprezzo a quei principi che hanno reso per secoli sacra la famiglia, e poi osano erigersi a maestri di una nuova civiltà.

Il Cristianesimo ha portato al mondo la pace, che è prima di tutto equilibrio di valori intimi e poi mutua intesa tra i cittadini dello stesso Paese, e poi armonia fra i popoli; e questi nuovi maestri, per suprema irrisione, parlano anch'essi di pace, ma la loro pace è la pace del Brenno, è la pace di tutti gli oppressori di tutte le età, di tutti gli imperialismi che hanno portato sventure ai popoli, è la pace che è sempre sorta sulle città devastate, sui popoli deportati, sulle solitudini conseguenti la rovina della civiltà.

Siamo alla fine dell'Anno Santo che ha visto milioni di credenti accorrere a Roma, al centro della Cristianità, dove la voce di un Pontefice è risuonata in tanti idiomi armoniosa ed incessante in mezzo a gruppi di pellegrini, esercito senz'armi, che ha espresso in modo eloquente il sospiro e l'ansia di questa nostra età che, mentre vive nella trepidazione di avvenimenti apocalittici, nutre ancora la speranza che possa alla fine sorgere un ordine nuovo illuminato dai principi del Cristianesimo.

La chiusura dell'Anno Santo coincide con la celebrazione dei misteri natalizi. Questa coincidenza è rituale e provvidenziale, è solenne riaffermazione di un netto programma di opposizione a tutto ciò che prima dell'avvento di Gesù Cristo segnò la rovina dei popoli e che tutt'ora li rende miseri e sbandati.

La grotta di Betlem, misero rifugio di povero illuminato da tanta luce soprannaturale, fu ed è tutt'ora per gli uomini una cattedra ed un altare.

L'antica sapienza non aveva potuto dire una parola che fosse norma di vita per i grandi e per i piccoli, per i sapienti e per gli ignoranti. Fu la parola del Verbo, che sconvolse la filosofia dell'Areopago e risuonò in tutti gli angoli della terra per i civili e per i barbari, per i dotti e per gli indotti. Perchè? Perchè era la parola di Dio che non può nè ingannarsi nè ingannare, era la parola di Dio, che pur sì divina era così umana. Quella parola riconciliò tutti nel nome del Salvatore del mondo. Quella parola risuona ancora illuminatrice e chiarificatrice. Essa è la parola di Colui, che non conobbe la colpa; il suo unico interesse fu il bene degli uomini di tutte le classi sociali, di tutto il mondo, di tutte le età.

La nostra età è caratterizzata da questi falsi maestri senza morale che vogliono insegnare la moralità, che vogliono insegnare l'amore senza avere un palpito solo, che senza avere una briciola di religione pretenderebbero di rinnovare la religione.

Accostatevi tutti con serenità alla grotta di Betlem, ascoltate le voci eterne di giustizia, di amore e di pace che

(Continua a pag. 4)

Pietro Barbieri

ENRICO THOVEZ

Il nome di Thovez si affermò rapidamente per un consenso quasi unanime a ciò che egli scrisse su i poeti dell'ultimo Ottocento. Consenso che derivò, sia da giudizi di veri e propri letterati, che da studiosi e da intellettuali. E fu di una tale sincerità e persuasione da procurargli una popolarità, almeno in diretta proporzione con quella dei poeti a cui opponeva le sue critiche. Parte della sua fama fu sostenuta da coloro che si compiacciono superficialmente della contrarietà, ma i suoi argomenti non si esaurirono nel compiacimento di costoro. Perchè la materia del libro che ha lasciato segnato più vivamente il suo nome, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, (1910), fu tratta da un periodo della poesia italiana, in cui, con eredità diverse, tre grandi andavano concludendo un dato ciclo. E nell'opera di Carducci, Pascoli, d'Annunzio, per tacere dei minori, egli si approfondì cercando il poeta nuovo. Dello stesso secolo *poeta nuovo* aveva trovato Leopardi, nella cui poesia ammirava l'ampiezza della ispirazione, l'armonia del canto e il calore della umanità. Ma troppo lontani rimanevano da lui gli altri. Carducci: «... E' un romano antico e della romanità ha la rigida concezione nazionalistica, il furore patriottico, la passione delle lotte civili, la scarsa fantasia inventiva, la tendenza alle forme ornamentali, la incapacità alla speculazione filosofica». D'Annunzio: «... Non *sente*, immagina di sentire: immagina di sentire quel che sentirebbe, se sentisse... La poesia è in lui frutto immediato dei sensi: fluisce dalle sue labbra abbondante e canora come una cosa organica e istintiva... E' nato per cantare e suonare, e il suo forte non è che di cantare quando non ha nulla da dire». Pascoli: «Era gran tempo che la poesia italiana non udiva accenti così freschi, che non si abbandonava ad una così limpida vena di sentimento, che non vedeva evocata con tanta varia precisione e ricchezza di termini la realtà quotidiana più umile». Ma in altro modo respingeva poi l'inquieto fanciullino pascoliano, alla pari dell'artiere carducciano che appunta gli strali d'oro da lanciare incontro al sole, e del metaforico Gabriele, per quanto valutasse un certo D'Annunzio: «Il poema della *Laus Vitae* è il maggiore sforzo d'impegno che dalla Divina Commedia in poi sia stato compiuto nella poesia italiana». Il poeta nuovo che voleva Thovez, doveva essere l'espressione di un rinnovamento e di una rinascita, quindi di un tempo nuovo, quale lui credeva il suo. Da ciò questo giudizio: «La poesia del Carducci sincera, dotta robusta, eloquente, sonora, non può essere la poesia del mio tempo: non lo è di spirito, non lo è di forma: robusta com'è, è un fiore di serra, di serra letteraria, e io voglio un poeta che rampolli dalla vita e non dalla letteratura». In uno «sdegno per la falsità ciarlatanesca della lirica italiana, per la sua nullaggine boriosa e il suo allegro cinismo» si consolava spesso con il riparatore di tutti i disgusti, Dante.

•

Tempo nuovo sentiva Thovez il suo, non per amore di retorica e nemmeno per smania di novità. Il «Pastore» può dare ampiamente fede del suo studio e del suo rispetto per i grandi poeti d'ogni tempo, da Alceo e Saffo, Catullo e Lucrezio, Shelley e Walt Witman, a Leopardi. Egli intendeva per tempo nuovo il tempo che doveva esser vissuto «con un'alta coscienza umana», quella proprio che non avevano per lui avuta Carducci, Pascoli, D'Annunzio. E se non invitava, come poi fecero i Futuristi, a buttare a mare tutto il passato, asseriva che «l'anima letteraria italiana è prigioniera incosciente della tradizione del classicismo scolastico che da secoli ne comprime le energie native». Insomma Thovez avvertì la frattura fra il tempo vecchio e quello nuovo, non attraverso una critica storica, bensì alla luce della sua anima. E poichè tutte le sue speranze negli uomini si dovettero tradurre in disperazioni, egli credette e sperò nella funzione della Poesia. Quale fosse questa funzione è stato più sopra detto; resta da dire quale dovesse essere la poesia del poeta nuovo: «Ritornare al *sentimento* che non è il sentimentalismo» come «a una via di salvezza per un'arte che non voglia diventare una letteratura di bruti».

L'appello di Thovez alla poesia del sentimento è oggi più che mai attuale. Al nostro tempo in cui ci si adopra ad eccellere per antipoeticità e per un sentire brutale, occorre l'opera di poeti nuovi che ispirino sensibilmente le azioni degli uomini.

In questo mezzo secolo si è visto, invece, rafforzarsi il principio di una poesia, anzichè umana, disumana, ad uso di letterati e di poeti. Il sentimento ha avuto prevalentemente funzioni di sentimentalismo, fino all'ironia e al grottesco, e di estetismo fino alla soppressione dell'espressione.

Molti decenni sono trascorsi, per ciò, senza che all'istanza di Thovez venga dato il riconoscimento di una validità. Infatti fu sempre ricordato solo come lo stroncatore di Carducci e lo scopritore dei plagi di D'Annunzio. Come tale egli divenne famoso e fu accerchiato da amici e da nemici che difendevano la loro poesia. Fra questi ultimi si conta pure il Croce che con uno dei suoi ragionamenti non troppo istruttivi, parve tentare di rovesciare la fama che andava conquistandosi, piuttosto che intervenire per ristabilire dei principi validi. Lo stesso Papini che si è eretto ad ammiratore di veri ingegni e a stroncatore di falsi, si è limitato, a suo riguardo, ad un incidentale accenno a proposito di Olindo Guerrini (Cfr. «Testimonianze»). Accenno, come è proprio dei suoi scritti, volto a confermare sè stesso e a trascurare Thovez che nemmeno nomina.

Egli, discepolo di Arturo Graf, fu «uomo schivo e dignitosissimo, alto esempio di coscienza artistica e di probità intellettuale». (L. Gigli). Una tempra di artista che non si è mai servito delle parole per scopi che non fossero ispirati da una chiarissima professione di fede, in cui la Poesia era al vertice. Gli insegnamenti dichiarati nelle sue pagine hanno educato per molto tempo i giovani fino al punto da essere assimilati. Si è visto infatti, in questo dopoguerra, da tanti manifesti, riviste e giornali, la volontà, sotto varie etichette, di confermare principi e asserire moralità letterarie che Thovez da circa cinquant'anni non ha cessato di far comprendere.

•

Thovez fu un solitario, con tutto il vigore e la purezza dei solitari. Non amò circoli chiusi e schivò le conventicole. Lanciò anche lui un manifesto sulla nuova arte poetica, tutto suo, firmato solo da lui, che fu qualcosa di più di una premessa ai suoi «Poemi».

Il «Poema dell'adolescenza», apparso nel 1901, e i «Poemi d'amore e di morte», nel 1922, qualche anno prima della morte, sono opere di un poeta che ha congiunto alla poesia il tormento aperto dell'anima. «Il libro del *Pastore*, nel suo intimo germe, e nelle pagine più animose e pungenti», dice Fernando Neri nella prefazione ai *Poemi* riuniti di recente in unico volume, dalle Edizioni Palatine di Renzo Pezzani, «non si spiega fuori del riverbero dei *Poemi*. Le due opere non si possono scindere, fin che di Enrico Thovez si voglia serbare un'immagine compiuta, e sia vivo ancora l'interesse per il suo tormento sincero, la sua inquietudine d'artista, e non, come fu detto, il suo rancore, ma la sua ira aperta ed amara». E infatti, a chi abbia letto e l'uno e gli altri, non può essere sfuggito che ciò che egli chiede per una poesia nuova, ha riscontro nel suo impegno di poeta. Così non si può tacere della riforma dei metri che riceve una importanza dal suo esametro.

Di una schiettezza che trabocca è il «Grido di liberazione» che apre il «Poema dell'adolescenza»: «Oh, un canto, un inno più vasto! più vasto libero e forte! / un ampio canto che accolga / questo divino tumulto!... E' questo canto il mio inno / di libertà: delle usate fogge mi spoglio per sempre». Un grande sentire dell'anima era in lui, se a una sua libertà si ispirava con spontaneità e ardore. «Voglio esser semplice e grande / come la stessa natura, parlarne con voce nuova, / sentendo in tanto orizzonte / d'essere l'intimo vincolo tra il cielo azzurro e la terra». E nel *Poema dell'adolescenza* «l'ispirazione più schietta del Thovez sta in un vigile senso della natura, non del concetto cosmico, ma dell'apparenza, della sensazione immediata». E la *sensazione immediata* della sua poesia del 1901, ci porterebbe ad una conclusione di priorità su gli altri poeti del 900 che appariranno fra qualche anno, come per le libere forme che egli mise avanti per una espressione nuova. Esse sono conquiste per giungere ad una autonomia nell'ispirazione e nella forma, per la quale chiedeva a sè stesso di misurarsi per non perdere la mèta. («Oh non mi uccida la gioia»).

Il «Poema dell'adolescenza» è il poema di chi la visse verso il declinare dell'Ottocento, e non solo l'adolescenza, ma anche la giovinezza. Vi sono aperti abbandoni alla bellezza della natura che viene riscoperta nelle visioni e nelle immagini più chiare; abbandoni del cuore innamorato che non sa resistere, e dell'anima che ha paura di non vivere. E', insomma, un po' il male di una generazione e di un tempo. «La nostra colpa fu un sogno: l'ingenuo sogno di vivere / l'intatta vita agognata. Ci colse inermi nel fiore, / ci avvolse di lusinghieri fantasmi, di sdegni nobili, / ci inebriò di grandezza; e il sacrificio fu intero». Per questo non è difficile rilevare, fra quelle espressioni che rappresentano il suo più vero stato d'animo, il rimpianto che è proprio dei primi poeti nel nostro secolo. Le note che Thovez ha in comune con essi, non sono però di fondo, poichè in lui non vi è rassegnazione, piuttosto una serena tenace illusione. «Tra poco avrà pace questo mio indomito cuore. / Oh, possa vivere ancora oltre le carni il mio spirito / in questo verso: vi esulti ignuda voce; e il mio grido / perennemente negli anni agiti il cuore dell'uomo!». Intorno ai «Poemi d'amore e di morte» (1922), non si può più parlare di giovinezza, di una generazione e di una fine o inizio di secolo. Egli ha assistito al sorgere e al tramontare delle varie scuole di poesia del primo ventennio, rimanendone al di fuori e anzi convincendosi fermamente di dover purgare la sua prima maniera. Però, in essi viene a mancare la calda ispirazione, il vigile senso della natura e la sensazione immediata, oltre un intimo fermento, che sono tramutati nella visione limpida ma meno vissuta, nel linguaggio composito, di scarsi risultati, nel verso tradizionale, atteggiato al classico. Il «Tristano demente», che è tratto da un poema drammatico della sua prima giovinezza, ha un suo accento e un afflato lirico ben distinguibili, da tener presenti.

Il diario e le lettere pubblicati a cura di Andrea Torasso e gli inediti a cura di Valeria Lupo, completano l'interesse che la figura di Enrico Thovez ha suscitato con gli studi, gli scritti e la poesia.

Casimiro Fabbri

Felicien Rops: Ritratto

Mostra delle Accademie: Scuola di scenografia: il II atto della Boheme, scena di Fabio Vergoz

NOTA SU GIUSSO

Il giorno in cui potrà essere scritta una storia dei più perspicui Saggisti del Novecento, il nome di Lorenzo Giusso apparirà certamente in prima fila, fra i nomi di Borghese, Missiroli, Prezzolini, Tilgher e Burzio.

Questi scrittori spiccano sovrattutto per gli elzeviri, di cui hanno riempito le Terze Pagine dei nostri quotidiani, che hanno svolto una funzione storica decisiva sulla formazione spirituale e culturale degli italiani.

Critici militanti e saggisti hanno introdotto nei loro discorsi e nei loro articoli nomi di autori, che non tutti potevano leggere e conoscere nei testi. Il giornalismo ha contribuito così alla fortuna di opere interessantissime, ne ha messo subito a fuoco l'importanza, le ha commentate ed illustrate per ogni categoria di lettori.

Una nuova visione del mondo e, quindi, della filosofia si veniva determinando in Europa con gli estremi conati del Romanticismo, che si risolveva in un *amor vitae* di ampie proporzioni dottrinarie. Gli aedi più acclamati erano Nietzsche, Spengler, Unamuno, a cui si aggiungevano Benda e Massis.

Agguerrito nella conoscenza delle lingue e delle letterature straniere, Lorenzo Giusso traduce e analizza gli scritti più rappresentativi del nostro tempo. Per quasi un ventennio, egli ha svolto un'attività assidua e tenace, portando la sua attenzione critica sul pensiero europeo moderno.

Giusso si è interessato diligentemente degli scrittori francesi, spagnoli e tedeschi, li ha letti nei testi, dopo aver molto viaggiato in Francia, nella Spagna e nella Germania. I suoi articoli hanno raccolto un enorme successo, prima divulgati nei quotidiani e poi, meglio ampliati ed elaborati, raccolti in diversi volumi.

Lorenzo Giusso ha origini scoperte, dunque. I suoi contatti con la «Filosofia della vita», con la vera e propria *Weltanschauung* contemporanea e con lo spiritualismo francese sollecitano in lui bisogni inderogabili, urgenze mentali, che si vengono gradatamente sviluppando ed inserendo nel quadro di un movimentato panorama delle idee e dei concetti più impegnativi d'oggi.

Ecco allora le tendenze di Giusso meglio articolate. I suoi trasporti per Stendhal sono noti; e così quelli per Ortega.

Ora che Giusso si è messo a fare il professore di Filosofia, senza esiliarsi dal giornalismo, che rappresenta la sua vera e travolgente vocazione, ricorrono nei suoi libri, di assoluto impegno metafisico, i motivi letterari, che costituiscono la sua nomenclatura culturale. Ecco che, analizzando l'opera di Vico, Giusso non mancherà di appellarsi a Spengler: risalendo a Platone, non dimenticherà di riportarsi a Nietzsche.

Il libro di Giusso più impegnativo, da un punto di intesa filosofica, è *Filosofia e Imagine cosmica*.

In esso, l'autore cerca di mostrare che il problema centrale del pensiero non riposa già nel metodo della gnoseologia, da Kant in poi divenuto addirittura l'unico problema filosofico, ma nell'idea che il filosofare sia niente altro che una generalizzazione e rifrazione concettuale di ipotesi scientifiche divenute dominanti. A questa condizione, non si sottraggono il problema morale e quello della conoscenza.

Sono conseguenze, come si vede, assai discutibili, ma alle quali Giusso è pervenuto in seguito alla sua polemica intesa a diminuire, se non proprio a scardinare, il classico ontologismo, che parte da Aristotile e giunge agli attuali pensatori idealisti.

Nel libro *L'anima e il cosmo*, Giusso ribadisce le convinzioni sue particolari secondo cui una cosmologia è implicita in ogni teoria della conoscenza ed in ogni dottrina morale.

Egli scrive: «Filosofi sono stati considerati nell'antichità anzitutto gli indagatori dei fenomeni della terra e del cielo. Filosofi sono stati considerati dal '500 in poi sopratutto coloro che disputavano intorno ai massimi sistemi che giostravano attorno al mondo riposante nelle sue parti o al mondo illimitato, attorno alla natura dell'aria, delle leggi della caduta dei gravi e delle macchie solari. Filosofi sono stati nel '700 i partigiani dei vortici cartesiani e dell'attrazione newtoniana».

Giusso mira a restituire credito alla filosofia, riportandola alle sue origini genuine, ai concetti tradizionali del passato, quando filosofi erano considerati i fisici e i matematici, fautori delle «sensate esperienze».

La dottrina antiscientifica della odierna filosofia idealistica avrebbe eliminato l'Italia, secondo Giusso, dai quadri della dottrina mondiale impersonata da Bergson, Leroy, Rougier, Dilthey, Freud e Jaspers (a cui vanno aggiunti gli scrittori sopra menzionati), i quali, respinti e disprezzati dagli idealisti, godono oggi largo credito in Europa e da per tutto.

E siamo anche agli ultimi libri: due saggi distesi su *Gioberti* e su *Bergson*.

Un Gioberti visto nella realtà del suo clima storico, coi suoi bisogni politici e morali, con la sua vita: è questo lo scrittore e l'uomo, che Giusso studia ed analizza, prescindendo da ogni inceppo manualistico e scolastico.

Vedere un filosofo nella sua umanità è anche indagarne il pensiero, che si determina a contatto degli urti, delle antinomie, che la vita appunto viene presentando. Talchè tracciare una storia della filosofia è anche esaminare le teorie, le idee, che una tale storia comporta in concomitanza con la biografia degli autori.

Gioberti riempie, con la sua attività, il periodo angoscioso del Risorgimento italiano (Gentile lo potette collocare a braccetto con Mazzini).

Giusso ritiene cattolica senz'altro la dottrina giobertiana, a condizione che si consideri Gioberti non lontano da Pascal, non sordo ai richiami dell'idealismo post-kantiano.

Come negli altri scritti, anche qui Giusso profonde, a piene mani, i riferimenti letterari, che gli derivano dal suo lungo esercizio di critico militante. E il suo stile si palesa avvincente e colorito, con quel tanto di movimentato e barocco che è in esso e che lo contraddistingue d'un subito.

Il libro su Bergson non è meno interessante e vivo. Si: Bergson, nell'*Evoluzione creatrice*, pencola fra uno scienticismo alla Spencer, poco soddisfacente, e uno spiritualismo appena accennato. Ma egli arriva poi a concepire un *élan vital*, come ultimo risultato delle energie umane, poco importa se il filosofo persista sempre sul preteso dualismo di intuizione-intelligenza.

La filosofia bergsoniana si chiarisce solo con l'opera *Le due sorgenti della morale e della religione*.

E' in questa opera che Bergson non ha più tentennamenti e tutto si concede al misticismo. Prima era l'intuizione a metterci a contatto del flusso vitale: ora è lo slancio mistico, che avvicina alla divinità, a Dio.

Non è di natura romantica questa esemplificazione bergsoniana della filosofia?

Ma Giusso muove un'osservazione di capitale importanza. Bergson afferma che la vita è movimento e che il linguaggio altro non è che un prodotto dell'intelligenza. Allora, «come mai una lingua confezionata dall'intelligenza potrebbe esprimere l'indefinita mobilità»?

Non è solo l'istinto, contrapposto alla intelligenza, che può cogliere la verità?

Inoltre, Giusso trova che la dottrina bergsoniana si risolve in una cosmogonia a sfondo artistico. Fallito è il tentativo di costruire una impalcatura metafisica sull'irrazionale, ovvero sul misticismo: come fallita risultò l'istanza di una scienza legata allo slancio vitale, di essenza spiritualistica.

In fondo, Bergson non attinge, secondo Giusso, la condizione di teorico puro, perchè non si affida al sapere bene organizzato e sistemato.

La sua è un'esigenza letteraria in quanto esigenza mistica ed irrazionale, e sfocia nella *vie romancée*.

Non è senza significato il fatto che i movimenti d'arte più avanzati, il Futurismo e il Surrealismo, si riportino a Bergson o riconoscano in Bergson il loro padre spirituale.

C'è infine una traduzione, che Giusso ha eseguito degli scritti di Ernest Renan sulla *Critica e Storia delle Religioni*.

A proposito di Renan e della critica francese, Giusso non tralascia di mettere in evidenza il valore delle indagini storiche e sociali condotte dalla stessa critica, di cui furono altresì esponenti Taine e Brunetière.

Siamo anche alla critica psicologica di Sainte-Beuve. Giusso osserva: «L'opera di Renan è un organismo, il pensiero vi è inseparabile dalla rappresentazione, e lo storico e il moralista dall'insuperabile pastellista di ritratti psicologici. Arte tutta francese, di cui con Sainte-Beuve egli divise nel secolo XIX gli onori e la piena maestria».

Così, la critica francese si tiene nei limiti della sociologia e della psicologia; e in quei limiti assume veramente importanza. Ad essi sono sconosciuti i sondaggi dettagliati sull'arte in sè: quei sondaggi, di ordine estetico, che hanno fatto la grandezza di De Sanctis e Croce, in Italia, e che oggi informano gran parte della critica letteraria, come viene esercitata nelle scuole e nei giornali.

Francesco Bruno

SIMULACRI E REALTÀ

(*continuazione della pag.* 1)

ciò che non abbia la voce del tuono: e si sa, le donne tremano e sbiancano se il tuono comincia a rotolarsi nel cielo. La lotta di classe trova incredule e impaurite le donne che tutte assegnano sè stesse alla gran classe. Il Capitale *le donne lo spenderebbero tutto in ciprie, belletti, calze e pellicce. L'amore poi, che dei salotti è nume di casa, è per i comunisti un prodotto sintetico. Invitereste voi qualcuno a pranzo per offrirgli soltanto flacconcini di vitamine sintetiche? Esistono sì le ambasciatrici russe, ma sono ambasciatori.*

Come spiegare allora quel raptus *innegabile del comunismo. Non vorremmo mancare di rispetto, nel proporre una spiegazione. C'è una femmina, una gran femmina, nel comunismo: si chiama Carlo Marx. La sua seduzione non conosce foschie. E' la seduzione del sole che non conosce occasi.*

E così, se dovesse scoppiare la guerra, noi potremmo ripetere con l'Imperatrice del secondo impero: «E' una ambasciata di donne che ha fatto la guerra».

Varius

FELICIEN ROPS

Felicien Rops: ecco un nome non soltanto importante per la storia dell'arte moderna, ma addirittura suggestivo per gli amatori delle rare edizioni illustrate e particolarmente attraente per tutti coloro (e nel mondo sono più numerosi di quanto si creda) che vanno pazientemente in caccia di singolarità grafiche: quei personaggi misteriosi che si incontrano nel retrobottega dei librai antiquari o nelle aste di preziose biblioteche dove, con un fiuto che ha qualcosa di rabdomantico, hanno scoperto le tracce di qualche testimonianza del gusto decadente e « proibito ».

Essi sono un poco come i buongustai di cacciagione che assaporano la pernice o la starna quando il capo si stacca dal corpo: palati difficili e scaltri, stimolati ormai, per qualche eccesso di raffinatezza, dal sentore della putredine.

Con ciò si è detto qualcosa di quell'atmosfera conturbante che avvolge ancora (e per molti avvolgerà sempre) il nome di Félicien Rops nonostante le Mostre che, come questa sapientemente organizzata dalla Calcografia nazionale, valgono a farlo considerare con maggiore serenità e disiteresse, in una giustificata sottolineatura delle sue più vere qualità d'artista. Infatti per disegnatori come il Rops, l'opera del critico e dell'autentico amatore d'arte dovrebbe essere indirizzata verso una penetrante ed attenta cernita di ciò che in lui fu veramente arte e ciò che, invece, venne celebrato come tale mentre faceva ricorso a motivi stimolanti d'altro genere. Ma per quella indissolubile interferenza che avviene fra valore d'arte e valore di gusto, soprattutto in artisti come questo, il modo espressivo del Rops è tutto permeato delle preferenze tipiche al suo tempo e che ne fecero il più vivo e attraente maestro della illustrazione « decadente ». Buon per lui e per la sua fama che, nella prodigiosa e imprevista attività pittorica, si lasciò così spesso trascinare dal suo sicuro estro fantastico, da farci accettare senza rimpianto anche quelle stampe e quei disegni che ad evidenza partono da uno spunto di prosa illustrativa.

Il celebre artista, nato nel 1833 a Namur, morì a Parigi, la sua vera patria d'elezione, nel 1898.

Che anni lontani, e che tempi diversi: eppure quale slancio moderno verso l'arte e la cultura « per tutti » in quell'aureo momento della civiltà europea che seppe ingoiare guerre e rivoluzioni con ben altra resistenza e spiritualità del nostro!

Félicien Rops vive in fondo alla nostra memoria di adolescenti, quando il confuso appetito dei sensi amava scambiare, prima d'essersi inserito nella pienezza della vita, fra contenuto « proibito » e forma d'arte rivoluzionaria; c'è da scommettere che per una buona parte dei critici che oggi, giustamente, hanno collocato questo eccezionale artista nel posto che gli spetta nella storia della illustrazione post-romantica, il nome di Rops ha avuto, assai per tempo, il gusto mordente ed acre del peccato.

Non è del resto escluso che lo stesso artista, diabolico nella inesauribile serie delle sue esperienze, abbia puntato spontaneamente, come era nell'aria del suo tempo, sulla qualifica di « maledetto » che già rivestiva di un sontuoso ed attraente mantello le spalle dei poeti e dei musicisti a lui contemporanei.

A leggere il profilo assai nitido ed esatto che Louis Lebeer, conservatore del gabinetto delle stampe della Biblioteca Reale di Bruxelles, premette all'accurato catalogo della Mostra, la figura dell'artista si affaccia alla nostra attenzione come quella d'un insaziabile ricercatore di modi di vita e d'arte i quali, pur attraverso le più curiose e mattese parvenze, rivelano la vera natura del suo istinto pittorico. Per nessuno meglio che per lui si può sostenere la giustezza di quella ideale rispondenza tra vita psichica e ricerca artistica la quale, davvero, sembra aver condotto questa incontentabile natura in un pellegrinaggio movimentato e funambolico sotto la spinta di una interiore esigenza espressiva. Da giovanissimo, pur essendo iscritto all'Università libera di Bruxelles, era assai più assiduo frequentatore degli studi artistici assieme allo scultore Costantin Meunier, Léon Dubois, Charles De Groux e altri, dimostrando subito un ingegno libero e indipendente; lo troviamo infatti nel 1856 con Victor Hallaux animatore e disegnatore di quel giornale « Uylenspiegel » che costituiva allora una delle più spregiudicate palestre per i giovani d'avanguardia. Le sue amicizie si volgono subito verso il gruppo di poeti e artisti indipendenti: quando dimorava a Thozée, tra i frequentatori della sua casa troviamo Beaudelaire e certi aspetti del gusto beaudeleriano (che, tra parentesi, ha una viva e pungente preferenza per il bianco e nero: si ricordi Piranesi definito « cerveau noir ») dovevano sembrare assai affini all'arte sua.

Da una incursione compiuta a Parigi fin dal lontano 1863 l'artista assaporò l'attrattiva di questa città e, si può dire, fin da allora si fece parigino. Soltanto in una Parigi « *fin de siècle* » infatti, possiamo immaginare il terreno fertile per l'arte di Félicien Rops, che nella stessa mutevolezza di mestieri e di tecniche tradiva ad evidenza una elasticità e una prontezza fatalmente destinate ad interpretare un mondo altrettanto inquieto e paradossale. E certi lati caratteristici della sua vita, che meriterebbe davvero di essere narrata come un'avventura moderna, lo apparentano strettamente ai poeti decadenti: pensate, per esempio, al suo gusto di coltivare fiori rari, a Essonne nella sua casa di campagna detta « la Mezzaluna ».

Ma il centro della sua attività, come c'informa Louis Lebeer, è nel prodigioso lavoro compiuto per gli editori d'avanguardia ed anche per i più tradizionalmente noti: ciò che lo porta ad esplorare il campo delle varie tecniche dell'incisione, dalla litografia alla puntasecca, alla vernice molle, all'acquaforte, in una serie incessante di ricerche dovute alla sua istintiva tendenza verso una sempre maggiore freschezza di tratto e prontezza di effetti.

Ma se attraverso mostre di bianco e nero e pubblicazioni potevamo aver conosciuto il Rops come disegnatore, questa volta, all'interesse delle incisioni, si aggiunge quello di poterne valutare l'importanza di pittore attraverso acquarelli, abbozzi e dipinti ad olio, importanti e per noi del tutto nuovi: come la « Veduta di Toledo » del 1880, della collezione Van de Perre di Bruxelles o la « Veduta di Siviglia » della stessa raccolta, il « Porto d'Anversa » della collezione Wauters o la più conosciuta « Spiaggia del mare del Nord » del Museo di Belle Arti di Bruxelles; dipinti nei quali l'esigenza coloristica è sopraffatta da un bisogno di plasmare la materia cromatica in un impasto analogo a quello che, bisogna pur dire, con maggiore originalità si realizza in Daumier.

Ma ambedue gli artisti (come del resto gran parte dei pittori impressionisti del tempo) erano contemporaneamente portati a cercare nell'acquaforte, nella litografia, insomma sopratutto nel disegno la più diretta manifestazione della loro fantasia pittorica. Di qui la insaziabile ricerca che il Rops andava compiendo nei campi del bianco e nero, spesso innovando le tecniche tradizionali, fino al punto da farlo considerare il più sapiente incisore del suo tempo.

Il Rops ci interessa per l'illustrazione alla quale non era soltanto portato da circostanze favorevoli: si può dire che, seppure il termine ha qualche significato critico, egli era illustratore « nato » per l'istintiva possibilità di trarre da spunti letterari visioni pittoriche di complesso significato in cui il simbolismo, l'allucinazione romantica, la suggestione amara e terrificante, avevano tutto il loro peso.

La vena satirica che egli faceva risalire a Gavarni, ha per lui ben altro significato, così com'è, contemporanea ai poeti decadenti e alle loro fantasticherie: c'è, in Rops, anche quando vorrebbe essere candido e rarissimamente idilliaco, una naturale amarezza e quasi perversità che si presta ottimamente a tradurre con mezzi grafici la natura « maledetta » e addirittura « sadica » del gusto letterario contemporaneo.

E' questo, il punto focale del suo temperamento che dai disegni di Degas, come lo stesso Forain, estrae quel tanto di pungente « sgarbo » che in Degas è sempre stile acutissimo e in Rops diviene talvolta, come in Toulouse Lautrec, deformazione caricaturale o ricerca di sottolineatura realistica. Anche il segno che egli adopera è quello degli studi del grande Degas delle « repasseuses » ma spesso, fondandosi sulla facoltà del mestiere diventa in certo modo calligrafico e illustrativo, pur restando assai efficace. E, infine, non è possibile dimenticare che dietro tutta la sua generazione e sopratutto dietro la sua ricerca fantasiosa, sta la grande ombra di Goya, del Goya dei « capricci » che poteva ispirargli anche le visioni terrifiche e impressionanti, care alla poesia di un Poe o ai romanzi contemporanei.

Da tutto ciò si spiega quella ambiguità che sempre accompagna l'opera del Rops e che ne costituisce, dobbiamo confessarlo, anche il suo fascino.

Valerio Mariani

● Uscirà prossimamente la « Rivista d'Arte - annuario 1950 » edita dalla editrice Olschki di Firenze, che ne riprende le pubblicazioni sospese durante la guerra. La rivista esce arricchita di un argomento che prima non aveva mai trattato: l'Archeologia, e ad essa è dedicato un interessante articolo di Antonio Minto, Sopraintendente alle Antichità per la Toscana. L'annuario inoltre dedica alcuni articoli ad opere inedite o poco conosciute e reca notizie archivistiche e recensioni.

● I premi d'arte al Congresso della pace, svoltosi a Varsavia, sono stati assegnati a Pablo Picasso per la pittura ed a Paul Robinson per le sue canzoni ed incisioni. Sono state assegnate anche medaglie d'oro al brasiliano Portinari per il suo affresco « Tiradentes » ed al pittore italiano Renato Guttuso per i suoi quadri inspirati alla lotta dei contadini in Sicilia.

Felicien Rops - Satana semina la zizzania

Note musicali

Un violinista si era recato personalmente da una signora per invitarla e interessarla ad un suo concerto.

La signora, che conosceva molto bene il tipo, si scusò di non poter intervenire a causa di un recente lutto in famiglia. A che il concertista — che non voleva lasciarsi sfuggire la preda — soggiunse con persuasiva compunzione:

— Ma crede lei, signora, che il mio concerto sia una cosa... divertente?

E' quanto avrebbe potuto giustamente dire Enrico Campajola faticosamente impegnato, al Teatro Argentina, in un Concerto di Beethoven diretto dal M. Giuseppe Morelli. Quest'ultimo, sia pure nell'interesse comune, cercava, nei limiti delle sue possibilità, di dare una mano al malcapitato solista, ma si capiva molto bene che si trattava di una conversazione improvvisata da due persone che non s'erano mai viste.

Nessun lutto in famiglia, fortunatamente, e neppure la più piccola indisposizione avevano potuto risparmiarci un così melanconico pomeriggio domenicale, ma ci siamo ugualmente consolati pensando ai più tremendi guai del mondo moderno. Consolazione di breve durata, purtroppo, poichè i programmi della settimana non promettevano nulla di buono.

Come classificare, infatti, quella rumorosa esibizione delle novità che ha avuto luogo allo stesso Teatro Argentina sotto la diezione del M. Ernest Bour?

C'era una « Suite provenzale » di Darius Milhaud, pescata nella vastissima produzione dell'autore quasi per un dispetto e col segreto proposito di confondere ancor più le idee sull'arte già sconcertante di questo musicista. Non che la composizione avesse qualcosa da dire, ma essa neppure di riflesso ci ha fatto assaporare quei modi espressivi scarni e privi di enfasi, barbari e ricchi di erudizione insieme, che sono gli elementi più originali di una arte che può sorprendere, irritare persino, ma di cui spesso si subisce la seduzione.

C'era poi un « Concerto » per pianoforte e orchestra di Gian Carlo Menotti. Pare che l'autore si sia posto alcuni problemi in ordine a particolari esigenze della musica americana del nostro tempo. Noi non ci siamo accorti di nulla, ma se un tentativo c'è stato, nessuna fantasia poteva sospettare un fallimento più clamoroso. Rimane solo il problema se si debba parlare di puerilità o di futilità, di banalità o di sfacciataggine. La pianista Vera Franceschi meritava un'occasione più favorevole per dimostrare le sue capacità di concertista.

●

Il critico non è un brigante della strada che attende l'autore ad una svolta pericolosa per ammazzarlo; è piuttosto un compagno che vuol camminare con lui, ascoltarlo per comprenderlo, proteggerlo contro i denigratori, difenderlo anche contro lui stesso e contro gli allettamenti della moda. Vorrebbe e dovrebbe essere un collaboratore insomma.

Purtroppo, invece, i rapporti tra il critico e gli artisti sono molto lontani da una collaborazione cordiale, soprattutto per la grande sensibilità di questi ultimi. La critica, così gradevole quando essa loda, diventa uno strumento di tortura quando essa biasima. Certi musicisti ne soffrono al di là di ogni immaginazione, ma non pensano che anche gli altri, ascoltandoli, si sottopongono, qualche volta, ad una vera e propria tortura. Se vogliono essere rispettati dovrebbero cominciare a rispettare gli altri senza offenderne la sanità mentale o, per lo meno, accettare di buon grado le legittime reazioni. Altrimenti la critica, almeno quella seria, finirà per tacere e sui giornali potremmo leggere inserzioni di questo tipo:

— Si cerca un frequentatore di concerti. Buona paga, **ingresso libero, as**sicurazione sulla vita e sugli incidenti. Sono preferiti i sordomuti. Rivolgersi alla società di concerti.

●

L'arte ha una sua funzione sacra. « Montes exultabunt sicut arietes et colles sicut agni ovium ». La creazione, cioè, è presa da un'esultanza di gioia che non è altro se non un bisogno insaziato di adorazione; essa è felice di essere e ne ringrazia il suo Creatore. E l'esultanza dell'uomo assomma anche quella della natura che non è capace di esprimere la sua gioia in un linguaggio spirituale. Questa è forse l'origine dell'arte che nelle sue migliori espressioni ha sempre un sapore di cielo e di candida ingenuità. Perciò l'immagine biblica « sicut arietes, sicut agni ovium », ci pone spregiudicatamente di fronte ad una spontaneità fatta di capricci, di acrobazie e di gesti anche eccessivi. C'è tutta la gioia e tutta la libertà dei figli di Dio. Il senso cattolico comprende questa gioia e questa libertà, e la Chiesa Cattolica, a sua volta, le ha sempre comprese ed accettate.

Come non rimanere incantati, ad esempio, di fronte all'esplosione di gioia, nella liturgia della Chiesa e nelle tradizioni cattoliche, in occasione del S. Natale? Qui è la musica che domina sovrana e vi domina nelle sue forme più naturali del canto e della danza. Osservate come il contenuto e severo stile della melodia gregoriana rimane contagiato da questa esultanza giullaresca sino a mostrare, in alcuni inni sacri, la trama lieve e delicata di un ritmo popolare di danza! Leggete, nella descrizione di S. Bonaventura, il biografo di S. Francesco, la celebrazione del primo Presepio: « I fratelli sono convocati, la folla si raduna, la foresta risuona di clamori festosi e quella notte santa riveste uno splendore inusitato. Mille fuochi la rendono chiara e un concento d'inni armoniosi ne fanno la più bella delle notti ». Ed ancora nel manoscritto di Siena si legge: « Per la festa della Natività del Signore, si dovranno preparare pastori e pecorelle, cani e cornamuse e tutto ciò che sarà loro necessario... Durante questo tempo i pastori danzeranno; quando l'angelo avrà loro parlato, li lascerà per unirsi agli altri angeli nella capanna. Essi canteranno quattro strofe del « Verbum Caro ».

Il cristianesimo è tutto in questa esultanza che a Natale, al cadere di ogni anno, rinasce in tutto il suo vigoroso splendore. E' un'esultanza tutta impastata di musica e ci piace, perciò, chiudere questa breve nota ricordando una delicata strofa di un canto natalizio mediovale ricco di vivacità e festevolezza: « Cantano tucti quanti - tucti ad alta voce - lo nato Jesu dolce-el re de tucti quanti ».

Dante Ullo

● Sotto il patrocinio del Presidente della Repubblica è stato indetto dall'Accademia di San Luca un concorso di scultura riservato agli artisti che non abbiano vinto alcun premio nè alla Biennale di Venezia nè alla quadriennale di Roma. Al vincitore sarà assegnato a giudizio dell'apposita Commissione un premio di un milione che verrà conferito il 12 maggio 1951 anniversario della nomina del Presidente della Repubblica.

Felicien Rops - La lettura della Bibbia

RIMBAUD

Che la poesia moderna sia nata con la stigmata d'un'inversione spirituale spesso legata alle avventure patologiche dell'esistenza umana, è indubbio, anche se casuale. Poe è un ubriacone, Baudelaire un fumatore d'oppio, Rimbaud un omosessuale, ecc. Non perchè tale concomitanza di cause seconde meravigli o peggio possa suscitare scandalo; poichè, se il peccato è inversione e gli artisti d'ogni tempo sono uomini, è ovvio che difficile sarebbe salvarne qualcuno dal loro essere uomini; non per questo quindi, ma perchè l'inversione del poeta moderno non è inversione in ordine alla sua natura di uomo, ma, piuttosto a quella di poeta, e proprio in funzione alla volontà di evadere come tale la sua natura di uomo così come uscita dalle mani del Creatore. C'è allora in questa inversione un rapporto intrinseco tra il metafisico voler suscitare con la parola la pienezza dell'essere e lo estetico potere spezzare la legge genetica della poesia per ricreare un'esistenza nuova, per inventare un'arte nuova. Doppia rivoluzione che è doppia ribellione a Dio. Non una nuova poesia dunque, ma una poesia nuova.

E' facile capire subito che di tutto ciò, nuovo, non è nemmeno il peccato di superbia di volersi fare Dio, ossia il fine intenzionale; anche se nuovo resta il tentativo dell'uso d'un mezzo che in poesia ha sempre significato decadimento dell'intelletto. Così che, come il peccato metafisico del poeta nuovo è intellettualistico, altrettanto intellettualistico è quello estetico. Quando si riesca a superare questi limiti generici di tutta l'arte contemporanea, nessuna opera che voglia pretendere ad assoluta novità può sembrare difficile, poichè in essa non sarà da dubitare che oscurità e mediatezza siano il prodotto della rottura del poeta con l'ordine della creazione, per un arbitrio ricreativo che non collima più con le leggi del cosmo. Tale arbitrio, esteticamente, si chiama astrattezza e deriva dall'intrusione nel processo poetico della ragione in funzione logica, piuttosto che in funzione estetica, cioè secondo la sua normale morfologia sentimentale fantastica, come pura immagine.

Per ciò, di nuovo, nella poesia moderna non c'è che la tecnica, mezzo enucleato dalla sua invisibile funzionalità fisico strutturale, unico possibile dominio dell'intelligenza come espressione del suo arbitrio ed irruzione nel divino regno delle immagini.

Il *Rimbaud* di Enid Starkie — Rizzoli, Milano 1950 — per la traduzione di Lidia Storoni, è di grande sussidio al critico perchè prepara alla diretta interpretazione della poesia rimbaudiana con un lungo minuzioso lavoro storico, con una profonda indagine psicologica, in cui i caratteri, particolari riguardo l'autore trattato, generali riguardo l'arte del nostro tempo, sono con precisa cura e con nuovi apporti documentari messi in luce.

Rimbaud ragazzo, irrequieto e sognatore, risente dello squilibrio dell'ambiente famigliare in cui una madre dura e autoritaria impone la sua volontà con un'intransigente tenacia. Il ragazzo che invece ha bisogno d'affetto e di libertà, ricco di fantasia e d'intelligenza, nutrito di studi e di letture, si ribella, e a sedici anni fugge a Parigi dalla nativa Charleville. Ma questi casi, ripresi dalla particolareggiata analisi documentaria del libro, non dicono niente di nuovo, poichè precedenti studi, dalla prima apologia del Paterne-Berrichon del 1897, da *La vie aventureuse de Rimbaud* del Carré, Plon 1926, a quelli più recenti, hanno con maggiore o minore approssimazione reso conto delle avventure del poeta: incontro con Verlaine, miseria parigina, miseria londinese, rottura con l'amico e suo colpo di pistola a Bruxelles, posteriore vita randagia ed infine esodo in Abissinia. Ciò che invece è molto più importante in questo libro della Starkie è l'esame delle condizioni storiche che hanno influito nella formazione della personalità rimbaudiana, per rendere ragione al lettore delle capillarità ambientali, psicologiche e culturali nella genesi della sua poesia. Prevalentemente, l'interesse posa sulle influenze culturali subite da Rimbaud attraverso le sue letture che decisero certe visioni di mondo, certi atteggiamenti, certe ribellioni, se considerate connaturali ai limiti o alle aperture della sua nativa conformazione spirituale. Importantissima, tra le influenze culturali, quella delle scienze occulte, soprattutto per la determinazione della *théorie du voyant*, che già Baudelaire aveva accennata e che Rimbaud si propone di *proseguire là dove il suo predecessore s'era fermato*. Anche in Baudelaire le influenze occultistiche sono palesi ma, mentre *Baudelaire rimase sempre essenzialmente cattolico, e trapiantò le teorie dell'occultismo sul suo cattolicesimo*, Rimbaud invece *aspirava a far ritorno ai giorni che precedettero l'avvento di Cristo, ai giorni in cui il dilemma del bene e del male non esisteva*.

Illuminismo, cabala e magia, nella rispondenza dei termini e dei simboli tra le opere del poeta e i testi di Eliphas Levi, ecc. e Ballanche, determinano la dimostrazione di somiglianze culturali che, se non sono decisive per la sua poesia, hanno però grande valore per la sua formazione intellettuale. Nè da dimenticare è la diretta influenza del Baudelaire fumatore di oppio sull'animo di Rimbaud. Infatti: *Da Baudelaire ha appreso il valore dei segni suscitati con questi mezzi, ma a questo punto si distacca dal suo predecessore. Anche in mezzo alle aberrazioni più orrende, Baudelaire conservò sempre un senso del peccato, mentre Rimbaud rifiutava di ammettere che per lui la depravazione fosse vizio, certo com'era d'essere al disopra della portata del peccato.*

La rivolta a Dio lo fa cadere nello inferno di questa vita, lo stacca dalla creazione che è ordine e amore, isolandolo in quella forma di solitudine che è l'angoscia del peccatore di tutti i tempi. Ma Rimbaud cercava lo stato d'innocenza assoluta che lo costituisse simile a un Dio oltre le possibilità umane. Cabala e magia lo aiutano a ritrovare quel paradiso perduto. E ne *Les illuminations* egli crede d'essere riuscito in questo sforzo immaginativo, di aver reso le sue visioni con un linguaggio nuovo *che non sia legato nè alla logica, nè alla grammatica, nè alla sintassi*, crede di avere esaurito uno stato d'animo il più profondo, la cui luce sia riverbero della tenebra: *Ho espresso il silenzio, l'oscurità; ho registrato l'inesprimibile*, come egli stesso dice. Ed è col sistematico *dérèglement de tous les sens* ch'egli ottiene il potere occulto di creare una realtà nuova con mezzi nuovi, in cui la parola abbia la potenza magica di determinazione negativa di fronte allo essere, a Dio. Ma questa poesia nuova è la conquista dell'impotenza, è il consiglio della malizia satanica in cui l'intelligenza si rovescia quando ricerca l'oscurità, l'inferno. Nasce così la necessità della parola più pregnante, della parola non più segno d'una realtà, ma realtà essa stessa, *logos*, non più creazione estetica ma creazione metafisica. Ha origine allora la necessità del simbolo, un'immagine con rilevanza concettuale, un segno che è l'essenza ermetica di ciò che dovrebbe rappresentare. Ma la parola dell'uomo non ha tali poteri, e di tutte queste belle intenzioni non resta che l'arbitrio intellettualistico, un trascendimento esteriore delle autentiche possibilità dell'arte. *Dérèglement de tous les sens* come esercizio ascetico per la conquista della santità magica. Ed ecco che ne *Les Illuminations* una ansia mistica lo pervade, un desiderio di possedimento immediato lo urge, mentre, per contrario, gli fanno odiare il mezzo stesso con cui tenta trascendere la vita d'ogni giorno: *Da* Les Illuminations *trapela la ripugnanza di Rimbaud per la vita materiale, l'odio del mondo come l'uomo l'ha reso e della cosiddetta civiltà nella quale siamo chiamati a vivere.*

Quando poi la delusione delle conquiste tentate gli faranno abbandonare la teoria del *voyant*, egli, nella grande confessione di *Une Saison en Enfer*, rinnegherà quel periodo di poesia e di vita. Infatti *Une Saison en Enfer* è *un atto d'accusa inesorabile di tutte le speranze, di tutte le convinzioni precedenti, critica crudele di tutta la vita trascorsa fino a quel momento. Dalla prima all'ultima pagina, egli si volge indietro a guardare, tra le lacrime che gli velano la vista, il progetto di trasformare il mondo, di creare un linguaggio nuovo, una nuova forma d'arte, di diventare pari a Dio, e comprendere che orgoglio sconfinato era stato il suo, quanta arroganza, quanta tracotanza albergasse nel suo spirito: uno dei sette peccati mortali.*

Emilio Greco: Il bue

Une Saison en Enfer è una scrittura di liberazione la cui catarsi è la nausea d'una esperienza vissuta che si ripudia. E nausea e delusione faranno tacere Rimbaud per tutta la vita. Egli trasferirà la sete d'una nuova totalità, d'un inimmaginato dominio, nell'azione, che meglio potrà procurargli quel succedaneo dei poteri spirituali che è il danaro, necessario alla sua brama di potenza. Tagliato ogni raccordo con la letteratura, dopo un certo tempo di vagabondaggio in Europa, va in Abissinia ove si dedica al commercio del caffè, al traffico delle armi e, forse, a quello degli schiavi.

Ma il fisico provato dal clima, dalle fatiche e dalle privazioni, cedè, e Rimbaud dovette ritornare in Francia nel 1891. Arrivato a Marsiglia, non gli fu possibile proseguire per Charleville, e dovè essere ricoverato allo ospedale dell'Immacolata Concezione. Assistito dalla sorella Isabella, morì il 10 novembre dello stesso anno, a soli 37 anni.

Prima di morire, Rimbaud si convertì, e santamente chiuse gli occhi nella fede cristiana.

La terza parte di questo *Rimbaud* della Starkie, minuto, documentato, del resto come le precedenti, è più proficua, se non a illuminarci sulla natura della poesia contemporanea, certamente a chiarirci ancora una volta la natura umana, l'uomo, che illuso dalla sua potenza spirituale non discrimina tra finito e infinito. Poichè ciò che è infinito non può necessariamente manifestarsi nel finito.

Paolo Santacroce

TIMORI E SPERANZE

(Continuazione della pag. 1)

vengono dai vagiti del divino Fanciullo. Interrogate poi la vostra coscienza e la vostra esperienza e mi saprete dire se un suono di amore, di giustizia e di pace risuona in questa predicazione di uomini senza fede.

Accanto alla grotta di Betlem osserverete l'altare del sacrificio. Il Santo dei Santi, il Re dei Re, dalla culla, ha voluto piano piano avviarsi al Golgota a consumare il sacrificio per la salvezza degli uomini. Il messaggio della grotta che lo accolse Bambino volle fosse consacrato con una morte infamante. E' perchè gli uomini non dimenticassero quel sacrificio che fa nell'ora, volle che si perpetuasse nel sacrificio della Santa Messa. E' il sangue di Gesù che scorre nelle vene dell'umanità. Quel sangue che non potrà fermentare più in coloro che non conoscono la via del sacrificio e della rinuncia.

L'Altare che si alza in ogni Chiesa è cattedra di verità ed è luogo di sacrificio, simbolo meraviglioso di quella concezione religiosa portata da Cristo, che solo rende serena la vita, nonostante le innumerevoli prove e la allieta alla luce di quelle speranze che fanno dell'uomo l'angelica farfalla che vola alla giustizia senza schermi.

Raccogliamo in questi giorni la parola illuminata di un Pontefice che, come io dicevo in altra occasione, la natura e la grazia hanno suscitato a rappresentare in un modo meraviglioso il Cristo in terra. I messaggi di questi ultimi giorni e le sue allocuzioni di quest'anno giubilare hanno riversato un'onda misteriosa nel cuore dei fedeli: sono i tesori della divina Rivelazione; e quest'onda misteriosa ha saputo penetrare nei più remoti angoli dello spirito e della società. O ascoltare il Pontefice o perire; o ridivenire cristiani od avviarsi alla barbarie.

Pietro Barbieri

A PROPOSITO
dell' " Imperialismo ,, Romano

Uno dei problemi che maggiormente divise gli studiosi di storia romana, e spesso fu affrontato aprioristicamente, secondo le tendenze di ognuno, invece di essere studiato serenamente alla luce dei dati delle fonti, può formularsi nella maniera seguente: Roma, nelle sue conquiste, fu sempre perennemente spinta da stimoli imperialistici, da irrefrenabile desiderio di espandere, ad ogni costo e con ogni mezzo, il suo dominio? o sempre e solo dalla necessità di difendersi, di tutelare la propria vita, e di soddisfare ai suoi doveri di alleata soccorrendo le potenze amiche aggredite? E quale giudizio generale può quindi darsi dell'espansione romana, dal punto di vista della morale e del diritto naturale?

Ma la formulazione stessa del dilemma, ne lascia apparire la irrazionalità; in quanto non appare categoricamente che la verità debba essere tutta in una sola di quelle alternative. Chi poi voglia riesaminare il quesito non dovrà dimenticare una pregiudiziale: che in tali argomenti le condizioni di fatto antiche erano assai diverse dalle attuali; perchè mentre ora sono nettamente formulate ed ufficialmente accolte (finchè non faccia comodo di eluderle con sottili artifici) le norme di diritto internazionale, atte a discernere gli aggrediti dagli aggressori, le garanzie concrete da quelle fittizie, le cause reali da quelle sofisticate che giustificano un'intervento armato; ben altre concezioni regolavano i rapporti tra gli Stati antichi. Se nell'età moderna, dopo due millenni dal messaggio d'amore del Cristo, e dopo secoli dall'affermarsi del diritto internazionale, si sono ancora avute tante guerre per divergenza di fede e di ideologie politiche; e le norme stesse del diritto internazionale nascosero spesso, nella loro formulazione, il tornaconto delle potenze dominatrici, che ad esse sarebbero ricorse per giustificare le loro manovre, quando non le avrebbero addirittura allegramente violate, nella carenza di sanzioni concrete: è facile comprendere come la differenza tra guerre giuste e ingiuste fosse anche più difficile a discernere nell'antichità, quando il rapporto di contrasto e di inimicizia, era considerato come normale, necessario e logico, tra gli Stati limitrofi, che non l'avessero placato e deviato con un patto di amicizia solennemente giurato, e garantito soprattutto dal perdurare del tornaconto dei contraenti. Quando due popoli vicini, non divenuti « socii », erano sempre potenzialmente nemici, sicchè *hostis* aveva la doppia accezione di « straniero » e di « nemico », è chiaro che, non la convivenza pacifica, ma la mutua diffidenza perpetua, era lo stato di rapporto normale, che con estrema facilità poteva portare, così ad aggredire per asservire e punire, come a difendersi contro i tentativi altrui di asservimento e di danneggiamento. E, per chiunque non sia pronto ad ammettere che la storia di Roma formi un miracoloso paradigma a sè, parrà evidente, come lo è per ogni altro popolo e periodo, che giammai si sarà avuta perennemente una politica offensiva, o difensiva; perchè sempre e dovunque si ebbero degli avvicendamenti, a seconda delle contingenze dei rapporti tra gli Stati, e degli alterni sopravventi delle varie teorie politiche contrastanti.

Il popolo e il Senato di Roma furono sempre divisi in classi e in fazioni, con interessi e tendenze distinte, e polarizzati in gruppi gravitanti intorno ai vari personaggi di primo piano, diretti dalla esperienza propria e della propria famiglia a risolvere i problemi dello Stato in maniera speciale: e quindi, per quanta parte noi vogliamo fare alla tendenza tradizionalistica, pare impossibile che, non dico per secoli, ma neppure per qualche decennio, di fronte alle mille contingenze diverse degli accadimenti esterni ed interni, si potesse seguire un'unica inflessibile direttiva.

Ogni singola decisione, ad es. del Senato, doveva essere, giocoforza, la risultante, temporanea e transeunte, tra varie forze traenti verso direzioni diverse, quali: le contingenze dei rapporti cogli altri popoli, spesso non prevedute nè prevedibili, e per gran parte in funzione della volontà altrui; le diverse soluzioni proposte dai singoli uomini influenti e dalle loro fazioni; e il sopravvento, nelle votazioni, più o meno momentaneo, di una fazione o di un gruppo di fazioni.

Pare quindi, *a priori*, fatica sprecata l'andar raccogliendo: così tutti e soli gli indizi sparsi nelle fonti, che possono essere addotti come prova di una aggressiva politica imperialistica; come tutti quelli, che al contrario, sembrano attestare una volontà di difendere sè e i propri alleati; perchè proprio quelle due liste parallele e contraddicentisi dimostrano che i Romani non furono sempre lupi nè sempre agnelli, e che la loro politica variò nel tempo, come quella di tutte le altre genti. In realtà non ci stupisce affatto che la storia verace di Roma ci presenti tanti dati irreducibili ad uno solo dei sistemi contrapposti; ma ci stupirebbe proprio il contrario.

D'altronde si possono avanzare alcune riflessioni di indole generale, che sarebbe grave torto di trascurare. Di cui la prima, a parer nostro, è: che la unificazione della Penisola, compiuta da Roma nel IV secolo av. Cristo, non fu unicamente il risultato dello sforzo delle legioni, anche se quello sforzo costituì un elemento decisivo di prestigio, per attrarre verso l'Urbe le potenze minori, che avevano bisogno del suo aiuto. Se la forza di coesione del mondo italico fosse consistita solo nelle legioni, essa si sarebbe potuta frantumare ad ogni grave sconfitta dei legionari, da Caudio a Canne. In realtà le genti e le fazioni cittadine che restarono fedeli all'amicizia romana, spesso si erano avvicinate a Roma per resistere a pericoli comuni, o per sfuggire al dominio di un altro egemone, meno desiderabile: perchè a Roma dominava una classe sociale analoga alla loro, e la sua compagine etnica era affine, mentre la dirittura politica e giuridica dell'Urbe ispirava fiducia, e la sua forza militare era tale da costituire una reale e non fittizia garanzia.

E così, anche per colpa delle concezioni egemoniche delle altre potenze, meno nobilitate da un afflato etico, l'Urbe trovò spesso aperta la via alla unificazione delle genti e all'allargamento dei propri domini, dalla richiesta stessa dei popoli italici ed extraitalici. Il suo desiderio di dominare potè così apparire moralmente giustificato dall'acquiescenza, e talora dal desiderio altrui di lasciarsi guidare da lei, piuttosto che da altre potenze più imperialistiche di lei: in quanto ai vinti davano di meno e toglievano di più di quanto essa dimostrasse di saper dare, e di accontentarsi nel prendere.

Una seconda riflessione da tener presente, così per il mondo moderno, come per Roma antica è: che un popolo, il quale abbia conquistato il dominio di una zona, o l'egemonia marittima o commerciale con la violenza, non ama e non suole ricordare questa origine dei suoi possessi, quando a distanza di tempo sorgano loro contro ostacoli o appetiti esterni: il difendere quelle terre o quei monopoli, dopo secoli, parrà allora un diritto autentico, una tutela della propria esistenza, un'azione niente affatto imperialistica.

Infine va ricordato, che in ogni tempo possono essere anche combattute guerre in cui non ci sono nè veri aggrediti nè aggressori, perchè entrambi i belligeranti la desiderarono, provocarono e prepararono, per ambizione imperialistica, o per estrema difesa; anche se poi ognuno cercherà, con ogni cura ed astuzia, di dimostrare che colpevole del conflitto fu l'avversario, a cui spesso in realtà non può addossarsi che la futile causa occasionale della rottura.

Ciò posto sarà facile esemplificare l'assunto che ci siamo proposti, prendendo rapidamente in esame lo svolgimento di un secolo circa di storia romana del III e II sec. av. Cr., per cui pare chiarissimo che i fatti sono irreducibili a comune denominatore.

Alla prima guerra punica Roma fu spinta non solo dalla rivalità con Cartagine per il dominio dei mari, e per le infrazioni puniche palesi al trattato del 278; ma anche dagli appelli di genti affini a lei etnicamente, quali, prima i Mamertini di Messana, e poi i Siculi e Sicani dell'interno dell'Isola.

Ma alla fine della guerra due tendenze opposte si manifestarono nelle fazioni del Senato, poichè gli uni volevano trattare le nuove terre entrate nell'orbita di Roma come il resto dell'Italia, e gli altri invece ridurle a zone di sfruttamento e di possesso militare: eventi di fatto, e azioni di uomini fecero sì che si applicasse il primo sistema alla Padana, e il secondo alla Sicilia e alla Sardegna.

La seconda guerra punica fu un duello decisivo voluto con pari desiderio dai Romani e dai Cartaginesi, per risolvere il risorto contrasto egemonico; anche se gli uni e gli altri si sono dati grande pena per addossarne la colpa ai rivali, e se di fatto i Barcidi hanno più tenacemente lavorato per prepararla. Ma già prima ch'essa terminasse colla sconfitta di Cartagine, Publio Scipione l'Africano, divenuto l'arbitro del Senato, imprimeva alla politica di Roma un tendenza più etica, che per un quindicennio (fino al 187) si impose negli eventi che seguirono.

E così, mentre nella Padana si riprendeva l'opera di romanizzamento, e la Spagna riceveva una sistemazione assai più favorevole delle altre province: in Africa, in Balcania, in Anatolia venivano liberate le genti già suddite delle tre potenze egemoniche di Cartagine, della Macedonia e della Siria; ma tali potenze, ridotte ai loro confini antichi non venivano distrutte, sibbene disposte in equilibrio con le nuove, sorte nelle zone liberate, mentre le une e le altre erano orientate con trattati di amicizia con Roma, la quale vi rinunciava ad ogni suo dominio diretto.

Poi cadeva la potenza dell'Africano, e nel successivo periodo, che possiamo dire Catoniano, l'inasprirsi delle tendenze imperialistiche sfociò nella distruzione di Cartagine e di Corinto e nella creazione di sempre nuove province.

Luigi Pareti

“HARVEY”

Harvey di Mary Chase, premio Pulitzer (Teatro Eliseo: C.ia Pagnani-Cervi), ha scontato la colpa dei due capocomici che, nell'annata precedente, con commedie press'a poco equivalenti seppur tanto dissimili, avevano raggiunto i maggiori incassi, e dato gran soddisfazione ai loro ammiratori.

In teatro successi clamorosi come quelli de « I figli di Edoardo » o di « Quel signore che venne a pranzo », si pagano sempre, perchè il pubblico, che preferirebbe il séguito in serie del particolar genere che lo ha esilarato, non perdona la novità che non lo investa nel comico o nel tragico, con emozioni atte a stamparsi sulle vecchie ancor vive.

Ci si domanda perchè, annosi lupi di palcoscenico come i responsabili della scelta di *Harvey*, non abbiano mentalmente raffrontato lo *choc* prodotto con le due bombe del '49-'50, a quello che avrebbero potuto causare con questo silenzioso bengala.

Come potrebbe gareggiare il riso un po' anemico di Mary Chase, con la sghignazzante ilarità dei predecessori? Bastava, noi crediamo, mandare accortamente allo sbaraglio una commedia qualsiasi, e infliggere ad essa l'inevitabile mortificazione: Harvey, con il suo vellutato passo di coniglio, avrebbe poi fatto drizzare le orecchie non più intronate dai corali tuttora echeggianti tra le quinte dell'Eliseo.

E c'è dell'altro, nell'antefatto. Qualcuno assai vicino alla Compagnia, ci ha detto che la sera della *prima* gli attori non erano ancora ben sicuri (non già delle battute, s'intende; della preponderanza, mettiamo, da concedere al sentimento o all'ironia), e che son stati completamente smontati dall'ostilità del pubblico, perdendo, com'era naturale, il senso della misura.

D'altronde, la particolare ricettività nostra di cosa tipicamente americana, poteva esser controllata soltanto attraverso l'esperienza diretta; e non par dubbio che attori e regista abbiano modificato assai l'interpretazione, se è vero, com'è vero, che alle beccate della prima, è subentrata una serena, spesso soddisfatta e plaudente accettazione, alle repliche. Noi abbiamo contato otto applausi a scena aperta, e molte ovazioni ai finali, non prive di significato polemico.

Meglio così, e speriamo che le sorti di Harvey si rialzino, non fosse che per conservare al teatro italiano la fiducia nelle formazioni splendide e costose come quella dei signori Cervi e Pagnani. Noi, infine, che non accettammo come capolavori le due commedie trionfatrici della scorsa stagione, ci sentiamo in obbligo di dire che questa non vale meno.

•

Invece, tra le premesse che hanno più nuociuto all'esito della *prima*, è appunto da includere l'aspettazione di un capolavoro, tanto si era parlato di questo *Harvey*, del costo, della *tenuta* in America, della lotta impegnata dai capocomici per averlo. Poichè — facile a dirsi — capolavoro non è, Harvey ha deluso. Nel bruciore immediato, si è andati tant'oltre il giusto, che invece di ammettere che si trattava di un ingenuo divertimento inteso semplicemente a rallegrare e propagare una tenue parola in favore della comprensione e del sogno, si è accusato Harvey d'essere presuntuosa manifestazione di faciloneria americana, testimonianza di quanto poco abbiano da comunicarsi popoli recenti e popoli antichi, prova quasi dell'avviamento di tutta una nazione all'alcoolismo e al *delirium tremens*, annunzio puerile di ingenuità preistoriche, su cui dunque l'Europa può senilmente scatarrare, come quella che è cronicamente scettica.

La colpa, ripetiamo, è di chi ha offerto il coniglio Harvey a questo prevedibile macello. Non vogliamo dire che l'*Hecyra* di Terenzio sia caduta per identiche ragioni, ma qualcosa di simile (stato d'animo, abitudine, aspettativa) è nelle corrispondenti avventure: allora, Terenzio l'intimista dopo il forte Plauto, un po' becero, sfrenato; oggi, la mite e labile Mary, favolista pei fanciulli, dopo i favolisti... per adulti. Il parallelo valga soltanto a rincuorare il colpevole Cervi, che si faccia il merito di Ambivio Turpione, se veramente crede nel suo Harvey; e non potrebbe non credere in quel gran coniglio che gli ha ispirato una grandissima interpretazione.

Per finire con le premesse, sia detto anche questo: che indubbiamente la commedia, senza dover esser rifatta come in Francia da un Achard, voleva essere alleggerita per l'Italia da qualcuno che avesse il senso preciso della maggiore scaltrezza del nostro pubblico, rispetto a quello americano. Avrebbero dovuto esser tagliate molte battute e insistenze che spengono gli effetti successivi. Forse con rammarico delle signore Pagnani e Mammi, tanta parte del dialogo iniziale e dei loro scontri superflui, dovrebbe sparire a vantaggio della commedia, perchè basta assai meno per far comprendere il disagio in cui versa una famiglia che ha tal pazzo visionario in casa; mentre l'americana Chase probabilmente mirava ad altre risonanze non percettibili ad Europei, nei quali le ambizioni di quel mondo giovine e di quella vita sociale non svegliano riflessi né satirici né umoreschi.

•

In fondo, non crediamo che nemmeno la Chase la pretenda a far satira, essendo che niente di acre sfugge mai ai suoi personaggi, e nessun ansito morale gonfia il petto di nessuno. Tutti se la cavano nel più ampio margine loro concesso dalla simpatia dell'autrice, tranne una giovinetta predestinata allo zitellaggio (*Myrtle*) e inacidita — invero, non si capisce come — per incomprensione dei diritti altrui pur nella sopravvalutazione del reale.

Questa è la zampa zoppa del coniglio della Chase, e denunzia un'affrettata contrapposizione al realismo, i cui rappresentanti possono credersi più profondi, più utili, più europei, e son forse altrettanto anglosassoni e sentimentali, chi voglia studiar bene le loro origini; ma son tanto di più nel tempo nostro, che soltanto una parola carica di avvenire potrebbe indurli a staccarsi dal loro giuoco preferito: parola che la Chase non ha detto.

Elwood, uomo lungamente vissuto, bello, intelligente, avventuroso, ha capito un giorno che, per uscire dal reale, bisogno superarlo; non dice ma fa intendere che, nel superamento, è la felicità. La favolista Chase, rivolgendosi ai bambini, racconterebbe che il suo eroe, per consolarsi, trae fuori dalle falde della giacca, a suo piacimento, un coniglio d'angora, il più allisciato simbolo di mitezza e bontà che si possa desiderare; propostasi di parlare ai grandi, deve dire che Elwood beve per poter vedere il suo Harvey. Ma sbaglia chi crede che la fiaba abbia un vero fondamento nell'alcoolismo. L'alcool non è tanto necessario a Elwood quanto agli spettatori, che non hanno la fantasia dei bambini. Gli psicologi poi, che per la Chase sono presuntuosi lettori di anime che essi credono papiracee e accartocciate, mentre non c'è uomo senza freschi recessi spirituali e cellule vive, son presi di mira come gli idoli di un mondo che pensa di salvarsi ricorrendo alla psicanalisi.

La bonarietà della Chase perdona al massimo di essi, il prof. Chumley, facendo capire che anch'egli può *vedere* Harvey, sol che Elwood gli dica quattro parole persuasive. Naturalmente, proprio in queste quattro parole ci si poteva aspettare la poesia del lavoro, ma furono dette fuori scena, essendosi la Chase appigliata al più facile espediente del mostrarci soltanto gli effetti della suggestione esercitata da Elwood su Chumley.

Tuttavia, un nobile tentativo di non sfuggire a questa responsabilità, è dato dall'autrice nella scena in cui Elwood parla di Harvey al dott. Sanderson, all'infermiera Kelly e a Wilson; e per quanto le sue parole ricorrano troppo smaccatamente a sentimentalismo liricheggiante, non sfuggì all'impressione che il serico vello di Harvey sfiori anche te.

Uno dei punti più efficaci della burla e, forse, nell'intenzione della Chase, più carichi di significato, si ha quando il dott. Sanderson, per dimostrare a Elwood l'origine psicopatica della visione, vuol fargli dire perchè abbia denominato Harvey il coniglio: certo egli ebbe un amico, un parente, un conoscente con questo nome. Nessuno, anzi, risponde Elwood; appunto perciò gli piace questo suono mite e sospirato, e poichè non richiama altri volti, si addice perfettamente alla sua personale e privata felicità.

Alla fine, dopo avventure farsesche, — come l'internamento e le docce subite dalla sorella di Elwood per errore dei medici: altra burla alla presunzione scientifica — Elwood dovrebbe essere definitivamente guarito con una iniezione. Ebbene, la stessa sorella che, disperatissima, aveva chiesto l'intervento dei medici, finisce col negare l'autorizzazione e riconduce a casa il tranquillo visionario che non fa male a nessuno.

Non commetteremo l'errore di ricercare in questa fiaba significati sproporzionati ai meriti, alla resa e forse alle intenzioni: ognun vede da sé quante cose potrebbe rappresentare Harvey — da un Dio personale a un sogno di poesia — se veramente avesse la grande statura attribuitagli da Elwood: un metro e ottantasette! Ma nemmeno cadremo nello sbaglio di chi intende il teatro come pensatoio quotidiano, e s'adira perché la Chase, avviandoti a compiere uno sforzo, non t'aiuta poi abbastanza. Non diremo quindi che si tratti di una commedia sbagliata o di una montatura, anche perché G. Cervi ne ha data un'interpretazione che, da sola, basterebbe a giustificare un successo clamoroso. Bene la sig.ra Pagnani nella parte della sorella, Luisella Beghi infermiera, il Migliari (Chumley), il Garrani (Sanderson), il Tedeschi (Wilson); sprecata F. Mammi nella parte di Myrtle. Regia, soddisfacente, di A. Brissoni.

Vladimiro Cajoli

Olivia de Havilland e Ralph de Richardson in « L'ereditiera »

LA RADIO

« NON PASSERANNO »

S.O.S.... e altre parole disperate; ma il mondo non capisce bene. La nave Pampèro, che si trova presso l'equatore, lancia l'estremo appello, dichiarando di avere i frigoriferi guasti. C'è si chi capisce, l'armatore e l'assicuratore per esempio, e si strappano i capelli; ma anche queste massime vittime della sciagura non afferrano completamente il senso di tragedia che è nell'appello del capitano. Il guasto dei frigoriferi, infatti, non prelude soltanto a quello di milioni di uova caricate nell'America del Sud, destinazione X, Europa; fatto già questo di profondo significato politico ed economico, in momenti in cui ogni grammo di proteine significa ripresa o decadenza per il vecchio mondo. Il guasto dei frigoriferi è l'inizio di una catastrofe biblica, un flagello cosmico, un imprevedibile, mai verificato, mostruoso avvenimento: se fosse la notizia che la nave è stata invasa da uno stormo di pterosauri antidiluviani, sarebbe meno grave; infatti, avrebbe conseguenze soltanto per la nave: qualche fremito tra gli uomini sensibilissimi, titoli a sei colonne, interpellanze ai ministri della difesa, de profundis, *e si sarebbe da capo con l'indifferenza e l'egoismo.*

Questa volta, invece, la Provvidenza ha escogitato un pro memoria *meno labile. Il primo a rendersene conto è il capitano del Pampèro, quando il nostromo trafelato viene ad annunziargli la seconda fase della catastrofe: le uova, con il calore equatoriale, si schiudono, e gentilissimi, teneri, soffici, pigolanti pulcini invadono ogni più riposto cantuccio della nave, scoppiettano schizzettando sotto ogni passo dell'equipaggio, si ficcano dappertutto, nel minestrone e nel vino, li mastichi e li tracanni, ti soffocano, sgomentano, ingenerano l'epica rovesciata dell'impotenza umana. Come difendersi?*

Chi guardasse per il sottile, intendendosi di uova gallate e non gallate, avrebbe torto, perché gli autori di questa bella radiocommedia (« Non passeranno », di V. Blasi e L. Meneghini) ammiccherebbero maliziosi all'idea che tanti altri soccorsi dall'America ci giungono gallati, e autenticherebbero la legittimità satirica di queste nascite con una semplice strizzata d'occhio. Dunque, in sede fiabesca, i pulcini son già nati e ben nati: che ne facciamo? Buttarli a mare sarebbe praticamente impossibile, e in ogni modo ripugnerebbe a forti uomini che hanno un cuor d'oro come il piumaggio dell'invasore; aspettare che crepino di fame, significa prepararsi la peste a bordo e, comunque, giungere in porto completamente rovinati. La radio febbrilmente invoca consigli, specialisti in pulcinologia e luminari della pollicultura ne dànno saviamente e in gran copia, ma riguardano tutti la vita e non la morte, la crescita e non la sparizione del de quo. *Infine, la determinazione più saggia è presa dal capitano che apre le stive, apre i sacchi di grano che trasporta all'Europa affamata, e li lascia in pasto a quelle sue cavallette voraci che fanno piazza pulita di tutto. Invero, i pulcini lo rimeritano crescendo rapidamente a polli, com'è vero che la carità e l'amore del prossimo non si dànno mai invano; e il paese europeo che aspetta il carico, entra facilmente nell'entusiastico ordine d'idee del capitano, il quale fiuta gloria e denaro, per essere partito con miserabili uova, arrivando con ricchissimi galletti. Feste, spari, mortaretti, discorsi a celebrazione della solidarietà americana, ecc., ecc., finché non viene in ballo la burocrazia.*

•

Non si sbarca: il naturale mantello del pollame è la più gialla delle bandiere di quarantena. Mancano intanto gli strumenti giuridici che permettano di sbarcare un carico mai imbarcato. L'atto di nascita dei polli dov'è? Essi sono apolidi, e niente autorizza la burocrazia europea a introdurre polli apolidi, che son già di per sé un mostruoso giuoco di parole. Si agita il Parlamento, brulicano le congiure degli interessi privati: non passeranno. Vogliamo davvero rischiare un conflitto internazionale?, dice il ministro di non so che. Esistono trattati con questo e con quello, che prevedono questo e quest'altro, chiaramente escludendo che si possano importare dall'America i polli che debbono esserci forniti da paesi europei. D'altronde, si verrebbe a costituire un precedente pericoloso che le sottili previsioni doganali non possono affrontare alla leggiera: chi ci dice che domani non si sviluppi l'industria dell'imbarcare semi di chicchessia, per sbarcare piante? cause innocenti che genereranno effetti imprevedibili? No, in saggia politica tutto dev'essere preveduto. Non passeranno.

Passeranno, non passeranno, e il Pampèro va peregrinando di porto in porto, di Stato in Stato, per molte sequenze in cui le più amene trovate sbertеggiano burocrazia e democrazia, non senza fondamento storico e umano. Abbreviando, ci ritroviamo in ultimo con il fu-capitano del Pampèro in una taverna, mettiamo, della Jamaica (il riferimento fa letteratura*), ove la meretrice di buon cuore cerca di distoglierlo dall'ennesimo bicchiere di rum, facendolo parlare. Ma egli è chiuso, taciturno, scontroso; non aprirebbe bocca, se la donna — che sa, perchè ricorda bene le glorie di lui — non avviasse il discorso a quei pulcini. « Polli, polli, grandi polli, antichi, veterani, decrepiti polli del Pampèro, dove sarete mai, miei dolcissimi amici? », e il pover'uomo s'accascia inebetito, contrappuntando di singhiozzi il tristissimo samba che, come tutti sappiamo, imperversa sui tumulti di anime, nelle taverne della Jamaica.*

Non so se ci siano fonti, né voglio indagare quanto la presenza di un Corwin aumenti il numero degli autori; ma è certo che, con minori insistenze, maggior leggerezza di mano, qualche taglio di battute che precorrono svelando e diminuendo effetti altrimenti irresistibili, « Non passeranno » sarebbe un piccolo gioiello satirico.

V. Incauda

L'ereditiera

In questo film William Wyler (il regista di « Piccole volpi ») ha posto ogni cura nel dare giusto rilievo ai sentimenti che animano i protagonisti della vicenda, e l'ha fatto con un linguaggio scarno, essenziale, privo di abbandoni e compiacimenti patetici, sebbene la materia suggerisse facili spunti melodrammatici. L'interesse del racconto è tutto nell'analisi psicologica della protagonista, Caterina Sloper, l'unico personaggio che al finale riserba una sorpresa: la rinunzia a ciò che aveva più desiderato: l'amore.

Gli altri personaggi appaiono tradizionalmente « scoperti » fin dal loro apparire. Da essi, dalle loro azioni, non si possono attendere colpi di scena. Il padre di Caterina, uomo arido, ci chiarisce subito il suo pensiero sia nei riguardi della figlia che verso Morris Towessend, il pretendente di Caterina, e agirà senza mutare atteggiamento fino alla morte; morte causata da una malattia, che per essere così poco preparata, si accetta solo in quanto offre una svolta decisiva al dramma.

Morris, il giovane scioperato, ha le carte in regola per farsi subito conoscere come uomo che aspira più alla ricchezza di Caterina che al suo amore.

Ma oltre la vicenda, c'è in « Washington Square » il romanzo di James, dal quale sono stati desunti commedia e film, un più profondo significato polemico, che tanto nel racconto cinematografico come anche nella riduzione teatrale, mi pare sia stato poco analizzato.

Si ha diritto di violentare il destino di una figlia, di toglierle l'illusione di un amore, anche se comprato? Ha diritto un padre, solo perchè tale, di stabilire in qual modo la figlia debba usufruire delle ricchezze che le lascerà alla sua morte? Caterina Sloper, vittima di un complesso d'inferiorità, dovuto alla sua bruttezza e alla sua timidezza, poco amata dal padre che non ha potuto ritrovare in lei le doti della moglie morta, anela con tutta la forza a quell'amore, a quella comprensione che non ha avuto in casa.

Anche i giovani della città, hanno di lei la stessa opinione del padre. Quale commosso stupore, quale trepida ansia dunque, quando le si presenta un « Morris Towessend » ammantato di fascino, che dimostra di riconoscere in lei finalmente « la donna », una creatura da amare. Il giovane la chiede subito in sposa, ma il padre rifiuta e con spietata insensibilità svela alla figlia le vere intenzioni del pretendente: impossessarsi della sua dote. La rivelazione non convince Caterina e mentre distrugge in lei il rispettoso affetto filiale, aumenta l'amore per Morris, tanto da farle provare l'insospettata forza di fuggire con lui.

Ma nel preparare la fuga ha l'ingenuità di riferire a Morris la decisione paterna di diseredarla. E Morris non viene all'appuntamento, tornerà nella casa due anni dopo, quando ormai il padre di Caterina è morto e la donna può decidere liberamente del suo destino.

Infatti Caterina decide, ma di vendicarsi di Morris; promette di sposarlo e quando Morris viene a prenderla, lo lascia fuori la porta picchiare disperatamente ai battenti sprangati mentre ella si avvia alla sua camera di eterna zitella. Eppure lo amava ancora. Ecco i risultati di quel ricatto paterno.

William Wyler ha incorniciato il dramma in una ambientazione aderente allo spirito dell'epoca. Si è giovato di una tecnica pregevole per gusto di inquadrature e intelligenza di montaggio che rende rapido e incalzante lo svolgersi della vicenda, altrimenti un po' ferma nella sua originaria struttura teatrale. La recitazione degli attori è il miglior pregio del film.

Ralph Richardson (il padre), Montgomery Clift (il giovane scioperato), Miriam Hopkins (un felice ritorno, la zia) roteano con precisione di satelliti attorno all'astro maggiore, Olivia de Havilland. Ella ha dato con intelligentissimo studio al suo personaggio la timidezza e l'anelito d'amore di cui Caterina era invasa, per poi trasformarli in disperata amarezza e ferma decisione (vedasi quand'ella sale le scale una prima volta dopo la delusione del mancato appuntamento e alla fine, quando si avvia alla sua stanza mentre ode i colpi picchiati alla porta).

Nell'ultima sequenza una lieve stonatura: Caterina appare insospettatamente bella. Una trovata perchè il pubblico possa sentire più eroica e disperata la rinuncia all'amore? Anche se era scritto nella sceneggiatura l'intelligenza di attrice doveva vincere sulla civetteria di donna e la de Havilland doveva pretendere di rimanere brutta. E lo era già così poco!

Leonardo Cortese

● La Compagnia Sabatini-Calindri-Villi-Volonghi-Riva annuncia tra le opere del suo repertorio una commedia di Cesare Meano « Ventiquattro ore felici », già rappresentata nei vari paesi di lingua tedesca e che ora viene data per la prima volta in Italia. La stessa Compagnia rappresenterà anche una novità di Eligio Possenti.

NOVITÀ IN LIBRERIA

LA FILOSOFIA E LA METAFISICA

Con questa nuova raccolta di saggi teoretici l'A. riassume il contenuto dei due corsi di filosofia teoretica tenuti negli anni 1947-48 e 1948-49 nell'Università di Genova, e anticipa qualche tratto essenziale della sua « Filosofia dell'integralità », che dev'essere ancora pubblicata e che conterrà in maniera organica, a quanto è lecito supporre, il suo pensiero filosofico.

Per ciò che riguarda la filosofia e il concetto di filosofia, l'A. sostiene che la filosofia è « profonda consapevolezza dell'essenziale spiritualità dell'uomo in tutta la sua intima ricchezza », e quindi metafisica che esaurisce tutto il contenuto della filosofia, scienza dell'uomo singolo ed associato, essenziale moralità. Si riafferma qui la posizione caratteristica dello Sciacca il quale si oppone alla filosofia anti o ametafisica: se filosofia è ricerca della verità, non può non essere metafisica, perchè solo trascendendo l'esperienza è possibile ascendere verso la verità, perchè soltanto nella metafisica ci è dato cogliere il « cur » e il « quid » dell'essere, onde rilevarne poi, in tutte le sue manifestazioni, il « quomodo ». La filosofia è « sforzo di ascesi, non assunzione alla verità », lotta del vero contro il falso, del bene contro il male, dunque assolutamente moralità, moralità che si rivela come essenziale religiosità. Nessuna umana ricerca è universale e « perenne » quanto quella filosofica: la filosofia non può essere ridotta a formule, perchè infinito è l'oggetto della sua ricerca e della sua riflessione, e nessuna formula può esaurire e « comprendere » la totalità di un simile oggetto. Lo scientismo illuministico (la scienza intesa come sopere assoluto e totale) è idolatria, superstizione della scienza, perchè si può non essere scienziati, ma non si può non essere filosofi. « Il sapere scientifico è informativo, la scienza soddisfa una curiosità intellettuale; il sapere filosofico è formativo e terribilmente impegnativo: esso risponde ad un bisogno totale dell'uomo totale » (pag. 51). La filosofia come ricerca della verità è movimento di « convergenza » integrale dell'uomo totale verso la verità integrale, manifestazione della realtà spirituale dell'uomo che si rivolge alla ricerca essenziale e totale della Realtà spirituale infinita.

A questo punto l'A. riprende la critica al pensiero modreno che nega o trascura la metafisica, e gli oppone una costruzione metafisica di ispirazione classica, che non ignori l'uomo nella sua quotidiana realtà, e sia dunque una « metafisica dell'esperienza interiore ». Non poche posizioni speculative ci si presentano, non come tante diverse antimetafisiche pur metafisiche, bensì come tanti sforzi inani o inefficaci (o meglio come un solo sforzo che muove da diversi punti di visa) di abolire la metafisica, che rinasce, invece, dalla sua stessa negazione, invincibilmente. I tentativi antimetafisici ci risultano dunque, essi stessi, tante prove dell'ineliminabilità della esigenza metafisica e del pieno fallimento, in questo senso, dei tentativi stessi. L'anti e l'ametafisica non possono e non potranno mai escludere la possibilità della metafisica, la quale è, dunque, una possibiltà assoluta, il risultato ultimo della filosofia la più rigorosamente critica » (pag. 65). L'uomo interessa all'uomo più di ogni altra cosa, e quindi un incontro effettuale della metafisica con il reale-uomo « riporta i suoi problemi a quella interiorità che è sempre stata l'ispirazione fondamentale della ricerca speculativa e rende la metafisica stessa aderente al problema uomo — ai problemi del donde vengo, chi sono e dove vado — la cui soluzione, in definitiva, sta alla base di quella del significato e del valore del mondo in generale » (pag. 69).

Ad un esame della filosofia moderna e contemporanea di fronte ai problemi della metafisica, che si conclude con la condanna delle soluzioni immanentistiche e la celebrazione della « creaturalità » dello spirito, insito nel concetto di trascendenza proprio del pensiero cristiano, segue una interessante risposta dell'A. ad un lungo articolo di mons. Olgiati sullo spiritualismo cristiano: sono di fronte due diversi indirizzi che appaiono talvolta, pur senza esserlo veramente, inconciliabili. e si ha qua e là l'impressione che lo Sciacca voglia quasi sottrarsi agli attacchi, invero non sempre felici e fondati, del suo oppositore. Il punto più fecondo della polemica appare quello a proposito della trascendenza o dell'immanenza dell'interiorità, in cui non è difficile concedere allo Sciacca la palma della vittoria. Qualche altro argomento è marginale e si è indotti a credere che l'opposizione dell'Olgiati alle argomentazioni dello Sciacca sia originata sostanzialmente da una insufficiente comprensione del loro punto di partenza.

Nel capitolo « Esistenza e consistenza » è svolta una breve ma finissima critica all'esistenzialismo: « a rigore di termini, non vi è una « filosofia esistenzialistica » nel senso di una filosofia della pura esistenza, ma una filosofia (e come tale razionale) che pone il problema dell'esistente a faccia a faccia con la soluzione teologica, che apre alla fede religiosa; una filosofia che, perchè tale, è metafisica... L'esistenzialismo è ingiusto verso la ragione per due motivi: *a*) perchè la ragione gli indica la strada per la soluzione del problema dell'esistente; *b*) perchè una volta che esso pone la ragione stessa come problema, dato che la filosofia è per sua natura imprescindibile razionalità, invano si arrovella a mettere insieme una « filosofia esistenziale » (Ecco perchè gli esistenzialisti sono capaci di profonde e sottili analisi psicologiche — « moralisti » —, ma non di indagini filosofiche vere e proprie) » (pag. 122). L'esistenzialismo è la « crisi della filosofia » o la « filosofia della crisi ». L'esistente ha quel che è, ma non è tutto, e dunque non ha tutto; la consistenza della persona è nel rapporto con l'Essere assoluto: non può esserci vera filosofia che non si risolva nella teologia, in cui l'ultima parola della ragione sia la prima della religione. Fuori della trascendenza non v'ha soluzione del problema dell'esistente che non sia illusoria; di più, fuori della trascendenza l'esistente non ha alcun significato.

Quanto all'esistenza di Dio, lo Sciacca vi dedica un centinaio di pagine che riesce assai problematico riassumere. Il punto di partenza è che cosa si intende per Dio e se sia razionale l'ipotesi « Dio »: « dimostrare la verità dell'ipotesi « Dio » significa scoprire se esiste un incondizionato autosufficiente da cui tutto dipende ed a cui tutto tende, consapevolmente od inconsapevolmente » (pag. 146). La dimostrazione dell'esistenza di Dio dalla vita dello spirito procede in una duplice direzione: dalla verità, e dalla vita morale e dal desiderio naturale di beatitudine. La trattazione è davvero interessante ed acuta, anche se si perde talvolta in particolari di minimo rilievo: il problema che si pone è il problema della verità, « del senso assoluto della verità della mia vita e di quella di ogni ente finito. In altri termini: io sono la verità di me stesso (l'assoluta verità di me stesso) o io sono *dalla* e *per la* verità? » (pag. 147). La soluzione, così come è presentata dall'A., è la seguente: « l'ente intelligente intuisce verità necessarie, immutabili, assolute; l'ente intelligente contingente e finito non può creare nè ricevere dalle cose per mezzo dei sensi le verità assolute che intuisce: dunque esiste la Verità in sè necessaria, immutabile, assoluta che è Dio », oppure « nulla vi è nell'uomo e nel mondo di superiore alla mente: ma la mente intuisce delle verità immutabili ed assolute, che sono ad essa superiori; dunque esiste la verità immutabile, assoluta e trascendente che è Dio » (pp. 163-4). L'ateismo non ha senso: anche chi nega Dio lo afferma; d'altra parte, se Dio non esistesse, l'uomo non sentirebbe neppure il bisogno di pensare che non esiste, non si porrebbe neppure il problema. « La presenza dell'uomo a se stesso è presenza dell'uomo alla verità che gli è interiore ed infinitamente lo trascende. Vi è nell'uomo il segno di qualcosa che è più dell'uomo e perciò l'uomo è l'ente reale che più di ogni altro porta in sè i segni manifesti del suo principio » (pag. 180). La verità è « presente » nell'uomo nel senso che è nel fondo della sua interiorità, « presenza attiva e attivante il dinamismo del pensiero », secondo quanto ha acutamente osservato S. Agostino. L'A. si sifferma quindi sulle prove ontologica e cosmologica dell'esistenza di Dio per asserire che entrambe si presentano come « concorrenti e solidali »: « è tutto il creato, nel suo ordine o nel suo essere o nella sua verità, che, con una voce sola, attesta la sua dipendenza da Dio, e in Lui, solo in Lui, cerca e realizza la sua finalità suprema » (pagina 222). Dal complesso delle argomentazioni sostenute dallo Sciacca con una rigorosa validità critica, appare chiaro che il dilemma « Dio esiste » o « Dio non esiste » non ha neppure ragione di porsi, in quanto viene razionalmente dimostrato che l'ateismo non è un problema reale perchè non può essere giustificato. Anche la contrapposizione del Dio della Fede (il Dio di Isacco e di Giacobbe) al Dio della ragione (il Dio dei filosofi) si presenta come puramente convenzionale in quanto la ragione non si oppone alla fede, nè questa a quella. Lo Sciacca supera tale dualismo di ragione e fede con un'affermazione di collaborazione: « dimostrare con la ragione l'esistenza di Dio cui si crede per fede ». « E' necessario avere tanta ragionevolezza da non essere puramente razionali o passionali, tanto calore di sentimento da rendere umana la ragione e tanta forza di ragione da purificare e illuminare il sentimento, in modo che la verità dell'esistenza di Dio manifesti tutta la sua razionalità e ragionevolezza; che è anche la razionalità e la ragionevolezza della ragione. E tutto il nostro discorso è un invito, ai « razionali » e ai « passionali », ad essere, a tornare ad essere, « ragionevoli » (pag. 238).

Il volume si chiude con un'appendice comprendente quattro brevi saggi: « Cultura e trascendenza », « Cultura e metafisica », « Il concetto cattolico di libertà di pensiero » e « Vi è una filosofia della storia? ». Sui primi due poco c'è da aggiungere a quanto è trattato nella prima parte del libro; vi si sottolinea ancora una volta l'esigenza metafisica: « Solo in Dio l'uomo autentica la verità della sua vita; solo nella trascendenza teologica rinviene la intelligibilità metafisica del suo essere: qui è la sua unità, ed è la verità della verità che egli è. Solo esprimendo questa realtà umana la cultura può ritrovare unità e fede, verità e consistenza, cioè la sua norma ed il suo significato » (pag. 254). Quanto all'interpretazione cattolica della libertà di pensiero, « significa libertà di pensiero di fronte alla verità »; ed ancora, « per esser libero l'uomo deve farsi libero di non fare quel che gli piace, e di fare quel che è giusto fare perchè conforme allo ordine del bene, in cui soltanto la sua volontà è libera, e all'ordine del vero, in cui soltanto il suo pensiero è libero. Dunque libertà nella verità e nel bene » (pag. 259). Infine, lo Sciacca proclama il fallimento della filosofia della storia e la sua sostituzione con una « teologia » della storia: ma non è dimostrata l'invalidità di un'interpretazione di essa come ricerca delle cause razionali dei fatti umani, e quindi storici, come filosofia che non prenda le mosse da altre filosofie, ma dall'esperienza storica diretta, e quindi non filosofia - storia, ma filosofia « dalla » storia, che non significa affatto « tentativo di spiegare tutto l'uomo senza Dio », ma celebrazione dell'interiorità dell'uomo espressa nella giustificazione critica delle sue conquiste.

Gianni M. Pozzo

MICHELE F. SCIACCA, *Filosofia e metafisica*, Morcelliana, Brescia, 1950, pp. 266.

NUOVA SELEZIONE

DEI « SONETTI DAL PORTOGHESE »

In un repertorio di opere, in corso di pubblicazione, che ha già acquisito, meritatamente, fama mondiale, la voce relativa ai *Sonetti dal portoghese* non m'è sembrata adeguata al valore di un capolavoro nel quale la critica riconosce ormai unanime il maggiore, forse l'unico titolo all'immortalità di Elizabeth Barrett Browning (1806-61). E la manchevolezza e alcuni dati inesatti ancor più risaltano, in quanto la pubblicazione del volume coincide con il supposto centenario della collana poetica.

A detta di alcuni biografi, infatti, e soprattutto del figlio dei due poeti, Robert Wiedemann Barrett Browning, che lo riferì più volte e variamente, proprio un secolo fa, a Bagni di Lucca, Robert Browning avrebbe conosciuto per la prima volta i sonetti che l'amore per lui aveva dettato ad Elizabeth. La notizia, purtroppo, contrasta in maniera assoluta con la data *1847* impressa nella primissima edizione fuori commercio, comprendente soltanto 43 sonetti; senonchè l'atto di nascita sarebbe da prendere in considerazione solo se non divenisse trascurabile al confronto della bellezza di un'opera, la quale, a distanza di cento anni dalla creazione, nulla ha perduto della sua vitalità.

E davvero i fattori di tempo e di luogo — anche a detta di Osbert Burdett, che ha dedicato a *The Brownings* uno splendido volume — sono ben lontani dal costituire il lato più interessante di questi *Sonnets from the Portuguese*, in cui si ritrovano la spontaneità, la sincerità delle periodiche note di un diario che, secondo l'intenzione dell'autrice, nessuno avrebbe mai dovuto conoscere; la freschezza delle prime impressioni, il sorgere e lo sviluppo di un amore puro, forse senza esempio.

Nei mirabili dittici (così vanno intesi gli elementi costitutivi del ciclo, considerato che un unico tema conduttore lega due a due i 44 sonetti), con estrema semplicità di mezzi, con una essenzialità che ha loro infuso imperitura forza, assistiamo al sorgere e al progressivo evolversi di un affetto profondo, che giungerà a sublimarsi in mistica adorazione, attraverso l'alterno succedersi di abbattimenti e di entusiasmi, sia pure temperati da una eccezionale serenità di spirito, superati nella visione di una Fede senza confini, nel sentimento di un amore in cui risiede la ragione stessa della vita.

La potenza espressiva, magistralmente costretta nel breve giro della forma-sonetto, fa assumere classica andatura ai versi, mentre all'equilibrio perfetto raggiunto tra veste lirica e contenuto fa ideale riscontro quello esistente tra vita vissuta e finzione poetica. E infatti la genesi dei *Sonnets* si ritrova tutta nelle lettere d'amore scambiate tra i due.

Robert Browning si rese subito conto della statura delle liriche che la moglie, pudicamente, gli aveva fatto trovare sul tavolo da lavoro, e, naturalmente, non volle tenerle solo per sè. Tentò di convincere Elizabeth a pubblicarle anonime, poi riuscì ad accordarsi con lei per darli alle stampe, sempre anonime, come traduzioni: *Sonnets from the Bohemian*, dapprima, infine col titolo che è loro restato a via di certa poesia della Barrett, *Catarina to Camoens*, per cui Browing era uso chiamarla talvolta « la portoghesina » — *my little Portuguese*. E ad essi, in *One Word more*, risponderà più tardi lo stesso Robert, pieno di affettuosa gratitudine.

Ebbero successo immediato; e da allora le edizioni si moltiplicarono. Ancora oggi, è risaputo, nei paesi anglosassoni questo breviario amoroso viene scambiato dai fidanzati novelli, subito dopo la Bibbia.

Qui da noi, a Capri, li tradurrà in tedesco Rilke, nel 1907, e proprio ad un italiano, Nestore Leoni, da poco scomparso, spetterà l'onore e il merito di tributare ai sonetti l'omaggio più squisito, unico, allorchè, riprendendo la tradizione italiana dell'*alluminare*, resuscitata in Inghilterra dal Ruskin e ripresa da William Morris, che proprio in Roma si riforniva di ottima pergamena, minierà, con paziente lavoro di anni, i 44 gioielli poetici. Purtroppo il codice prezioso passò a suo tempo il confine, nè potrei dire se in Italia sia almeno restata una delle pochissime copie in fototipia, pure fatte eseguire all'estero.

Non altrettanto è stato tentato, nel paese ove i poeti coniugi operarono e morirono, per accostare al grosso pubblico quest'opera di poesia. Da scartare, ad esempio, la traduzione in versi del Massarani — la prima, in ordine di tempo — che, lontanissima ormai dai nostri gusti, troppo si discosta dall'originale. Di ben altro valore risulta invece la traduzione, pure in versi, dei sette sonetti accolti da Mario Praz in *Poeti Inglesi dell'Ottocento*. Nencioni titola addirittura le liriche da lui tradotte in prosa nel riuscito « medaglione » della poetessa, e la Zampini, nel la sua pubblicazione conserva ancora il non invidiabile primato di restare la unica nostra trattazione biografica della celebre coppia, mentre propugna la versione in prosa, usa discutibili parole italiane corrispondenti in quei sonetti da lei stessa tradotti ed inseriti nel testo. Ottima, al contrario, la traduzione in prosa del Chiarini, cui peraltro nuoce il fastidioso abuso di puntini sospensivi, dei quali non si trova traccia nel testo inglese.

Più facile ancora riuscire, mi sembra, restando nella semplicità dell'originale, fedeli alla schiettezza dei versi barrettiani, ripudiando qualsiasi artificio, tralasciando ogni possibile ricerca d'effetto. E' così, tenendo ben presenti tali precetti, che ho tradotto il VI sonetto, fra tutti, a mio parere, il più significativo.

Lasciami. Pure io sento che d'ora innanzi vivrò nell'ombra tua.

Mai più, sola, sulla soglia della mia intima vita, saprò comandare ai moti consueti dell'animo mio, nè, come prima, sollevare serenamente la mano alla luce del sole, senza sentir quel che tentai schivare: il tocco della tua palma sulla mia.

La più vasta distesa di terra che vuole dividerci, lascia nel mio cuore il tuo cuore, che vi raddoppia i suoi battiti. Tu sei in quel che faccio e in quel che sogno, come dell'uva ond'è fatto deve sapere il vino. E quando imploro Iddio per me, egli sente il tuo nome e vede negli occhi miei le lacrime di due.

Quanto lontani, in esso, dalla macabra annunciazione del primo! L'amante è al bivio: tra la rinuncia ad un amore impossibile e il lasciar libero corso alla piena del sentimento. Ma qui è pure la fase cruciale della lotta combattuta da una grande anima tra sogno e realtà, il trapasso dallo stadio di pura aspirazione a quello di inconfessata speranza. Il destino si matura. E la fatalità, la contenuta malinconia, che pervadono il sonetto come una ballata di Chopin, e, insieme, l'atto di fede che lo chiude e la protesta della propria indistruttibile devozione, ne fanno una delle più elevate, una delle più sentite liriche d'amore di tutti i tempi.

Livio Jannattoni

PSICOLOGIA DELLA DONNA

Negli ultimi cinquant'anni la società è andata incontro a profondi mutamenti, e le condizioni esteriori della vita della donna si sono trasformate in modo rapido e completo, con un ritmo non pacatamente evolutivo, ma esplosivo e convulso, pressante e tempestoso.

In tal modo si sono profilati tanti e tanti aspetti dell'animo femminile che per secoli erano rimasti oscuri o ignorati, nel mistero dei ginecei, degli harem, dei matronei, delle alcove. Ed oggi c'è un gran da fare per raccogliere tutto questo abbondante materiale psicologico, sistemarlo e dargli un significato che superi l'ingenuo e primitivo schematismo della classificazione, più o meno satirica, di Semonide; in genere però non si riesce ad andare oltre l'impostazione classificatoria o, se ci si libera da tali delizie linneiane, si pretende di scorgere l'essenza della natura della donna d'oggi, favoriti dal « sostanziale » mutamento di essa negli ultimi decenni; eppure non sembra difficile comprendere come tale mutamento sia puramente « formale », perchè non bastano una rivoluzione, francese o sovietica che sia, nè una era atomica a modificare la natura umana, che è sostanziata di esperienze ataviche. Le teorie junghiane, logico sviluppo e necessario complemento di quelle freudiane, ci offrono solida base per tale affermazione, e le valutazioni discordi circa la loro validità sono indice, se non altro, di vita.

Il recente volume di Marianna Leibl (*Psicologia della donna* - 1950 - della Piccola Collana Scientifica di Garzanti - L. 1000), è costruito su tali esigenze e sembra avere tutte le intenzioni di voler sfuggire al triste destino « hodie florni, cras peribo » cui resta inevitabilmente condannata la maggior parte dei libri di divulgazione scientifica. E' vero però che, pur essendo rivolto a un vasto pubblico, il volume ha il valore di un'opera critica di psicologia moderna, che rivela uno studio costante e una serietà d'impegno manifestantisi nell'impostazione del lavoro e nell'indice bibliografico.

La vita della donna viene seguita in tutte le manifestazioni delle sue età, dall'infanzia alla vecchiaia. Il problema dell'amore e del matrimonio sta al centro della vita femminile ed effettivamente viene inquadrato in modo convincente e con un certo calore di costruzione che ne rende piacevole la lettura, per cui, pur muovendosi fra concetti junghiani, adleriani, freudiani, sociologici, positivisti o psicogenisti, lascia palesare un forte accento personale, che conferisce al libro vitalità e vivacità. Non è qui il caso di scendere ad una minuta analisi critica dei vari capitoli, che in genere sono ben organati e non danno che molto raramente l'impressione di schemi artificiosi.

Spesso, a dimostrazione di un atteggiamento psicologico, vengono addotti dei brevi esempi, come lampeggiamenti di vite sofferte; si ha però, a volte, un'impressione di cristallizzazione eccessiva, di svisamento di prospettive, come se un atto costituisse l'unico punto di riferimento di tutta una vita.

A volte, ma questo credo sia difetto di una mentalità più psichiatrica che psicologica, si è indotti a giudicare alcuni esempi come qualcosa di più che una lieve deviazione dalla norma, che un tratto caratteriale paranormale. Così, nel capitolo sull'amore illusorio il comportamento della giovane Anna è molto suggestivo per la diagnosi di parafrenia: si pensa cioè più a un problema psicopatologico che non di psicologia normale; e ciò — crediamo — contro le intenzioni dell'autrice.

Ma tali osservazioni non incidono, secondo noi, sulla valutazione globale del volume, per cui non esitiamo ad augurarci che il lavoro della Leibl, indirizzato con profonda ed onesta umanità al suo sesso, venga largamente conosciuto anche dagli uomini, cui tanto spesso si rivolge l'accusa di non comprendere « l'eterno femminino ». Ci auguriamo anche che presto la Leibl possa darci una seconda edizione della sua opera, in cui il problema religioso nei suoi rapporti con l'animo della donna venga ad avere un certo svolgimento, perchè, a dire il vero, non ci siamo accorti ora di una seria preparazione dell'autrice in tal senso: e per molti lettori, se non per tutti, ciò può costituire una sentita deficienza.

Bruno Callieri

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

NOTE SULL'INSEGNAMENTO NON STATALE

E' davvero giustificato, in sede di obiettiva realtà statistica, l'allarmismo che in sede politica viene così frequentemente e così artificiosamente creato a proposito dell'incremento della scuola libera (o paritaria come suggerisce la costituzione) nei confronti della scuola di stato? Ecco lo scopo di alcune osservazioni che verremo facendo, sulla scorta dei dati statistici, per i quali ci atteniamo alle cifre pubblicate dall'Ufficio Centrale di Statistica (anche se ci permetteremmo di fare alcuni rilievi sulle dizioni e sulle impostazioni generali dell'ultimo annuario della istruzione 1947-48, preciso e accurato volume testè uscito: poichè ad esempio si insiste nel suddividere le scuole non statali in scuole «laiche» da una parte, ed «ecclesiastiche» dall'altra, quando, semmai, sarebbe opportuno sostituire altre dizioni che ingenerino minor confusione?).

Ma lasciando queste osservazioni, sulle quali avremo occasione di tornare in seguito, vorrei proprio fermarmi al tema propostomi: lo sviluppo della scuola non statale nell'ultimo ventennio è veramente tale da destare preoccupazione e da giustificare seri timori nei confronti della scuola statale?

Escludiamo a priori il settore primario e quello universitario, dove i dati sono evidenti; nel primo, infatti, troviamo le seguenti cifre: nelle scuole primarie dello stato tre milioni e mezzo di alunni nel 1926-27; quattro milioni e mezzo nel 1947-48; nelle scuole non statali centoquarantamila alunni nel 1927-28 e trecentoquarataquattro mila nel 1947-48. L'aumento proporzionale è più sensibile nel secondo settore ma non certo in maniera preoccupante: il rapporto fra scuola di stato e scuola non statale, come numero di alunni, era nel 1926-27 di 100 a 4, nel 1947-48 è di 100 a 6,5 circa; rapporto, come si vede, che non si è affatto modificato in proporzioni rilevanti, in misura assoluta.

Nel settore universitario la situazione è la seguente: nel 1926-27, 40.000 studenti che divengono nel 1947-48 167.000, nella scuola dello stato; nelle scuole non statali 2.500 studenti nel 1927-28 contro 12.700 nel 1947-48. Anche qui troviamo un rapporto non preoccupante: nel 1926-27 v'erano 100 studenti nelle università statali contro 6 nelle non statali; nel 1947-48 il rapporto è di 100 a 7: progresso, come si vede, di entità quasi trascurabile.

Più contestato e più rilevato, al punto da impostarvi sopra una vera e propria politica scolastico-sindacale e, a volte polemiche professionali e associazionistiche, è invece il rapporto numerico tra le scuole statali e le scuole non statali nel settore dell'istruzione media, inferiore e superiore: e qui il discorso si fa più complesso. Sarà bene notare, anzitutto che, nelle scuole d'istruzione classica la preponderanza numerica delle scuole statali rispetto alle non statali inizia nel 1890: fino a tale anno il numero di alunni delle scuole non statali era costantemente superiore a quello delle prime.

Dopo il 1890, dal punto di vista numerico, la scuola non statale tende a decrescere lievemente fino al 1931-32; a partire da tale periodo essa riprende il cammino ascensionale. Pertanto, mentre nel 1926-27 su ogni 100 alunni di scuole classiche, ne troviamo 22 nelle scuole non statali, nel 1947-48 per ogni 100 alunni di scuole classiche ne troviamo 30 di scuole non statali. L'aumento cioè è più sensibile che negli altri due settori. Tale aumento però è caratteristico del settore dell'istruzione classica ed è evidente solo nel periodo 1926-1931 circa.

Infatti nel periodo successivo 1931-48 la situazione appare la seguente: sul totale di alunni di scuole medie inferiori e superiori, nel 1932-33 gli alunni di scuole medie non statali costituiscono il 23 %; nel 1947-48 il rapporto non muta, rimane cioè stazionario sul 23 % (esattamente 895.000 unità in totale, di cui 212.000 appartengono a scuola non statale).

Un periodo di incremento considerevole della scuola non statale può considerarsi quello che va dal 1940 al 1945; e corrisponde al periodo della guerra recente. Le cause di questo particolare incremento vanno ricercate soprattutto in fattori contingenti che si ripercossero, determinando irregolarità di servizi pubblici, anche in altri settori; e favorì lo sviluppo di una iniziativa privata, anche se non sempre perfetta, tuttavia costantemente e provvidamente surrogativa.

Però il ritorno alla normalità dell'andamento statistico si nota immediatamente con la cessazione del fatto bellico: gli alunni di scuole non statali sono infatti in lieve diminuzione tra il 1946-47 e il 1947-48.

I rapporti numerici tra scuola statale e scuola non statale dell'ultimo ventennio non sembrano quindi affatto tali da dar luogo alle frequentemente ripetute accuse di eccessivo sviluppo della scuola non statale: è bensì vero che le *scuole* non statali appaiono in numero rilevante rispetto a quelle statali: oggi infatti nel settore dell'istruzione media noi troviamo 2.591 *scuole* non statali (1947-48) di fronte a 331.000 *scuole* statali (rimanendo il rapporto fra gli alunni di 212.000 di fronte a 689.000): ma questo dipende dal fatto che la scuola non statale ha quasi costantemente un solo corso, sorge di preferenza in località di scarsa popolazione, o è annessa a collegi ed internati; non raggiunge mai comunque il volume di talune scuole urbane che hanno fino a 8, 9, 10 sezioni collaterali.

D'altro canto io confesso che il sistema della scuola a popolazione limitata è assai più didatticamente giovevole e desiderabile che non quello dei plessi scolastici tentacolari ove gli alunni raggiungono cifre enormi, fino alle mille e millecinquecento unità, in cui il preside non conosce nemmeno i suoi giovani e tutta la vita scolastica acquista l'aria tra di falansterio e di caserma.

Concluderei quindi questa parte della nota mettendo in evidenza come dal 1930 in poi, nonostante una legislazione progressivamente più favorevole alla scuola non statale (fino alla legge del 1942 che praticamente pose la scuola parificata sul piano della scuola statale) quest'ultima tuttavia non ebbe lo sviluppo che avrebbe dovuto e potuto assumere; per una serie di ragioni, soprattutto di carattere economico che è inutile rilevare, tanto sono evidenti. Essendo cioè la scuola non statale un grave passivo essa poteva sorgere solo là dove si affiancava a un collegio o a un convitto che ne sostenesse parzialmente l'onere o dove mancava la scuola statale e gli alunni preferivano sobbarcarsi alla spesa della scuola non statale. Comunque è un fatto evidente che la scuola non statale non raggiunse lo sviluppo e le proporzioni che ci si poteva attendere.

Altra obiezione che si muove comunemente è la preponderanza che nelle scuole non statali hanno quelle facenti capo agli ordini religiosi: benchè sia curioso questo atteggiamento di chi vuole la libertà solo per sè e la nega agli altri, e benchè nulla faccia pensare che le scuole tenute da religiosi non abbiano pieno diritto di cittadinanza in un paese democratico e cattolico, tuttavia è facile obiettare che anche questo non costituisce affatto un elemento accettabile nella polemica che ad arte ne è stata fatta nascere. Le scuole medie inferiori infatti, su un totale di 1.157 scuole per 698 fanno capo a enti religiosi, per 459 a enti pubblici e privati; dei licei ginnasi su 464 scuole non statali esistenti, 301 sono di enti religiosi, 163 di enti pubblici e privati; nel totale dell'istruzione media superiore e inferiore sono 575 le scuole gestite da enti religiosi contro 307 scuole gestite da enti, istituzioni e privati. Il che non autorizza affatto a confondere in un unico blocco, come molti fanno, scuola non statale e scuole di enti religiosi.

Partendo da queste osservazioni e da queste premesse statistiche io vorrei arrivare ad alcune conclusioni che forse a taluni potrebbero sembrare addirittura paradossali, e non lo sono invece, come mi riprometto di dimostrare negli articoli che faranno seguito a questo. Intendo affermare cioè che lo sviluppo della scuola non statale in Italia, non solo non è eccessivo, ma al contrario, è troppo esiguo: e che questo mancato sviluppo è uno degli elementi determinanti dell'attuale crisi della scuola. In nessun paese d'Europa, oggi, il peso dell'istruzione grava sullo stato in una misura pari a quella dello stato italiano. Nella stessa Francia, paese laicista per lunga tradizione, e in certo senso, patria del laicismo stesso, le scuole primarie non statali sono, in proporzione, assai più numerose che in Italia (20-25 %); e la scuola media non è, come da noi, suddivisa secondo un rapporto da 68 a 21 fra alunni di scuole statali e di scuole non statali, ma appare distribuita in due gruppi che, dal punto di vista numerico, sono approssimativamente equivalenti.

Lo Stato, quindi, in Italia, sopporta un onere, per la gestione diretta delle scuole, che supera notevolmente quello di molti altri Paesi e che assorbe una parte sempre più rilevante dell'intero bilancio nazionale. Lo sviluppo della scuola non statale è di conseguenza una condizione preliminare inderogabile per risolvere la crisi della scuola italiana. Continuando nell'attuale linea di politica scolastica e di rivendicazioni sindacali, che chiedono contemporaneamente un aumento degli oneri dello Stato, la creazione di nuove scuole e cattedre, l'allargamento degli organici e i miglioramenti dei compensi agli insegnanti, si arriva allo assurdo di indebolire la scuola di stato proprio con le armi con cui si afferma di tutelarla e di difenderla. La strada, come vedremo è un'altra: aumentare i controlli dello Stato da una parte, sulla concessione di titoli aventi valore legale, sviluppare, dall'altra, una rete sempre più vasta di scuole gestite da enti pubblici, religiosi e privati che sollevi lo Stato dall'onere di provvedere in *toto* alle spese per l'istruzione.

Giovanni Gozzer

Il maestro in una raffigurazione medioevale (Cod. Lat. Urb.)

Mostra delle accademie: Prospetto della scena di Falzio Vergoz

★ PRETESTI ★

Ecco dunque che la Rai ci offre il volumetto illustrativo delle trasmissioni per le «scuole medie inferiori»; volumetto che esce con lieve ritardo, giustificato nella premessa, come voluto «poichè non si voleva aver l'aria di promettere prima di attuare, in un ambiente dove le ore e le mezz'ore sono preziose».

Il programma comprende panorami scientifici, medaglioni musicali, figure del mondo mitologico, documentari, dizioni, attualità, concorsi a premio e via discorrendo. Tutte cose buone certamente in sè e per sè e che si penserebbero volentieri ascoltate dai nostri ragazzi delle prime classi di scuole secondarie.

Tuttavia il programma generale delle trasmissioni per le scuole medie denota una volta di più (occorre dirlo?) l'incertezza ed il disorientamento in cui ci si dibatte quando si affrontano i problemi della radio nella scuola.

La premessa ai programmi, che porta la firma di persona quante altre mai qualificata di pronunciarsi su siffatti problemi, per la carica che ricopre e per gli uffici che adempie, ci precisa che la radio per le scuole «attuerà ancor meglio, nel prossimo avvenire, l'intendimento di offrire agli alunni un sussidio didattico e ricreativo complementare dell'opera dell'insegnante...».

Dunque c'è la definizione che noi si andava cercando: sussidio didattico e ricreativo. E siamo d'accordo. Ma in che cosa precisamente le trasmissioni radio-scolastiche per la scuola media previste dal programma costituiscano un sussidio didattico non si saprebbe: a meno che il sussidio didattico sia una cosa di cui gli uomini di scuola ignorano completamente il significato. Perchè se i panorami scientifici, i medaglioni musicali e le figure del mondo antico sono un sussidio didattico, allora hanno titolo a vantarsi di essere sussidi didattici tutti i libri di divulgazione scientifica, le riviste per ragazzi, le pellicole documentarie e via di seguito. I panorami scientifici sono otto racconti sceneggiati, tutti ugualmente interessanti, tutti probabilmente, egualmente ben fatti: ma, a prescindere dal fatto che la loro presentazione sembra già in partenza dichiararli più adatti alla scuola media superiore che non ai ragazzi di 10-12 anni, di che cosa precisamente costituiscono un sussidio didattico? Delle scienze che alla media non si insegnano? Della storia della scienza? Non saprei. Rimangono perciò, come possibili sussidi didattici, i medaglioni musicali: ma anche qui mi pare che i programmi siano abbastanza arditi per ragazzi dell'età sopra indicata; tanto più che non hanno a sostegno alcun insegnamento musicale nella scuola media.

E allora diciamolo francamente, questi programmi rivelano ancora una certa confusione di idee; fatti bene in sè, belli, ben presentati, cadono proprio in quel piano didattico su cui dovrebbero esser fondati: sono fatti più per noi insegnanti che per i nostri ragazzi.

Per questo sarei curioso di sapere quanti saranno in Italia, gli alunni delle scuole medie che ascolteranno *questi programmi preparati e trasmessi per loro.*

Raccogliendo queste osservazioni si potrebbe concludere, che la radiofonia scolastica anche in questo settore, resta sempre nel campo di un'attività complementare o integrativa generica, non specifica: che tale attività può essere benissimo avulsa dalla scuola con la quale non ha nè punti di connessione nè motivi di riferimento: che è insomma un dippiù tra il didascalico e il ricreativo, della attività scolastica. E questo è molto importante per chi studia il problema del rapporto didattico *tra radio e scuola.*

Una seconda osservazione: il linguaggio della trasmissione radiofonica è studiato in modo da risultare adatto ai fanciulli a cui si rivolge? E' una domanda importante, perchè se anche da questo punto di vista la trasmissione manca al suo scopo, sarebbe da concludere che essa costituisce un elemento negativo, anche dal punto di vista ricreativo.

Staremo in ascolto per sentire se il nostro dubbio sia o meno legittimo.

Avicenna

● L'Editore Marzocco ha pubblicato per la Biblioteca Moderna per i fanciulli un elegante volume di novelle dal titolo «Una storia di Natale», opera della scrittrice A. M. Recupito. In ogni racconto c'è una parola di bontà e di fede; una verità ora espressa semplicemente, ora sbocciata da una delicatissima trama di colorita fantasia.

E' un libro buono e gentile per i nostri ragazzi.

NOTIZIARIO

● Il Ministro della P. I., ha emanato, in data 16 novembre 1950, le seguenti norme relative al termine per l'invio delle pubblicazioni per la partecipazione alla sessione di esami di abilitazioni alla libera docenza:

Il termine per la presentazione delle pubblicazioni da parte dei candidati regolarmente inscrittisi agli esami di abilitazione alla libera docenza, indetti con ordinanza 29 aprile e 27 giugno 1950, è fissato al 31 gennaio 1951.

Entro tale termine i candidati sono tenuti ad inviare ai componenti effettivi e supplenti di ciascuna Commissione — risultante dall'allegato elenco — una serie delle proprie pubblicazioni, insieme con l'elenco delle pubblicazioni stesse ed il «curriculum vitae» relativo alla propria operosità scientifica ed alla propria carriera didattica. Contemporaneamente i candidati dovranno inviare al Ministero (Direzione generale Istruzione superiore - Ufficio libere docenze), entro lo stesso termine del 31 gennaio 1951 un esemplare delle pubblicazioni col relativo elenco e una copia del «curriculum».

Presso il Ministero potranno essere depositate le pubblicazioni in copia unica e le casse contenenti disegni e progetti.

I lavori inviati in copia unica al Ministero dovranno essere espressamente indicati nell'elenco delle pubblicazioni da inviarsi ai commissari ed al Ministero.

E' consentita la produzione di soli lavori pubblicati.

Su ciascun pacco contenente pubblicazioni dovrà essere chiaramente indicato il nome del candidato e la disciplina in cui intenda partecipare. Qualora il candidato partecipi agli esami in diverse discipine è tenuto a presentare le proprie pubblicazioni a ciascuno dei componenti delle relative Commissioni giudicatrici, consentendosi, per altro, che presenti al Ministero un'unica serie per le diverse discipline.

Il candidato che presenti distinte pubblicazioni per varie discipline dovrà inviarle al Ministero in pacchi postali.

Non si terrà conto delle pubblicazioni pervenute oltre il detto termine del 31 gennaio 1951 anche se presentate in tempo utile alle autorità locali od agli uffici postali e ferroviari.

Per la tempestività dell'invio si farà riferimento unicamente alle serie delle pubblicazioni presentate al Ministero.

● Con disposizione del Ministro della P. I. sono stati riaperti i termini per la presentazione delle domande di ammissione ai concorsi per titoli, per titoli ed esami, sia riservato ai reduci, sia ordinari, banditi con i decreti ministeriali in data 24, 26, 27, 28 luglio 1948, per posti di direttore didattico in prova (gruppo *B*, grado IX).

I concorsi sono aperti per un periodo di giorni 40 a partire dal 22 novembre 1950.

● I Provveditori agli studi sono pregati di voler trasmettere con ogni urgenza all'Ispettorato per l'istruzione media non governativa, le relazioni dei commissari governativi che sono stati preposti alla vigilanza sullo svolgimento degli scrutini e degli esami presso gli istituti non governativi legalmente riconosciuti di ciascuna provincia.

I Provveditori prima di trasmettere le relazioni avranno cura di esaminare se esse rispecchiano effettivamente la situazione dell'istituto e se contengano tutti gli elementi di giudizio sul rendimento dell'istituto, sul valore dei singoli insegnanti e sulla efficacia della loro opera, giusta quanto è precisato nella circolare n. 37 del 16 giugno 1947 pubblicata nel Bollettino n. 15 del 1° agosto 1947.

I Provveditori esprimeranno in merito il proprio parere anche sulla opportunità che la scuola venga sottoposta a particolare ispezione durante l'anno scolastico.

● Il premio nazionale di versione poetica, intitolato a Massimo Spiritini per la migliore raccolta di traduzioni da letterature straniere moderne, sta per concludersi.

Il premio di lire centomila, verrà assegnato al prescelto domenica 17 dicembre.

La Commissione giudicatrice, presieduta da Salvatore Quasimolo, dopo numerose sedute in cui sono stati presi in esame gli ottantuno concorrenti, pur dichiarandosi lieta della bontà di un numero rilevante di lavori, ha concretato la sua attenzione sui seguenti traduttori:

Filippo Ampola di Reggio Emilia; Giovanna Bemporad di Venezia; Carlo Bologna di Verona; Mario Cancellieri di Grosseto; Dario Cartago Scattaglia di Milano; Giovanni Coisson di Milano; Enrico Damiani di Roma; Antonio Gasparetti di Brescia; Rinaldo Kiifferle di Milano; Romolo Lucchese di Roma; Eugenio Luraghi di Milano; Bruno Lusardi di Modena; Antonio Maffei di Verona; Pier Luigi Mariani di Rieti; Carlo Martini di Roma; Mario Nuzzo di Napoli; Luciano Serra e Fausto Boschi.

Da ulteriore e conclusivo esame verrà scelto tra i nomi di questa rosa il vincitore.

IL FREUDISMO di Virginia Woolf

L'opera narrativa di Virginia Woolf suole essere spiegata come progressivo snodamento dal joycismo, sino allo acquisto di un proprio inimitabile impasto, cui si accompagna una tecnica di linguaggio altrettanto personale. Si fa riferimento soprattutto alle diverse tappe: « La Signora Dalloway », « Orlando », « Le Onde », « Gita al Faro », « Flush ». Riconosciamo, in verità, una sempre più staccata personalità della Woolf, specialmente se ci poniamo dinnanzi « La Signora Dalloway » e « Gita al Faro »: nel primo lavoro il personaggio — appunto la Signora Dalloway — ricorda da vicino Leopold Bloom, l'eroe dell'« Ulysses » di Joyce, solo che, mentre la giornata di Bloom rotola incoercibilmente scomposta, quella della Dalloway si interiorizza e acquista il particolare aroma di un femminismo che si annunzia affermativo; ma in « Gita al Faro » è già in atto un continuo germinare di occasioni tutte woolfiane: vi risalta una complessità da personaggi estremamente sensitivi, decisamente lontana dall'elementarità scheggiata del personaggio joyciano.

Questo derivare e successivo affrancarsi da Joyce che la critica puntualizza forse più che non sia necessario — e non vogliamo in questa sede attardarci a discuterne — dà credito alla diffusa convinzione che l'opera di Virginia Woolf rientri fra i grandi capitoli della cosiddetta letteratura psicanalitica d'ordine freudiano, in quanto appunto derivata dalla matrice joyciana, che suole essere assunta tra le esemplificazioni più vistose del freudismo in letteratura. Così arguendo, anzi, si è giudicato che le lettere britanniche contemporanee vanterebbero, forse più delle letterature degli altri paesi, una vera parata di autorevoli firme impegnate a ricreare il freudismo attraverso una notevole produzione letteraria che va dal saggio al racconto, dalla notazione intima alla polemica: si citano specialmente, oltre a James Joyce il « caposcuola » e a Virginia Woolf, David Herbert Lawrence, Aldous Huxley, Katherine Mansfield.

Ma noi ritorciamo la questione con questo quesito: esiste davvero una consapevole autentica letteratura psicanalitica di tipo freudiano? Da più parti è stato avvertito che non pochi prodotti letterari, ai quali si erano attribuiti presentimenti o riverberi d'avventura psicanalitica, si sono poi giudicati come opere in cui la psicanalisi, quella ortodossa almeno, ha finito con avere una parentela fittizia e tutta occasionale, o come opere in cui la tecnica di linguaggio o di sceneggiatura, germinata da una prospettiva assolutamente personale dell'autore, ha avuto casuali riscontri con certe volute dello psicanalismo. Adduciamo, sopra ogni altro, l'esempio di Henry James e di Joseph Conrad — per tenerci nell'ambito della letteratura di lingua inglese — i cui romanzi e racconti denunciano situazioni e personaggi scompensati, ma di uno scompenso che non è poi risultato adattarsi ai tipici schemi freudiani e a quelli della sua scuola. Diciamo subito che da parte della critica spicciola, e qualche volta anche da parte della critica di maggiore autorità, c'è stata tendenza a far rientrare nella provincia non chiaramente delimitata della rivelazione freudiana autori ed opere molto più di quanto potessero esigerlo un più avveduto esame e una più coscienziosa cultura. Non inutilmente lo psicanalismo è stato una moda, e torna ad esserlo oggi più che mai. (Ciò richiama l'attuale voga, alquanto più arbitraria e incontrollata, di un esistenzialismo tascabile, la cui degradazione ha potuto trovare agevole strada per il fatto che l'esistenzialismo — l'autentico — rimane una espressione di stato d'animo piuttosto che corrente definita di pensiero — conseguenza della sua stretta parentela con il romanticismo, anch'esso espressione di uno stato d'animo. Ne hanno profittato gli affrettati cultori per riempire il sacco esistenzialista di nomi ed opere prese anch'esse un po' alla rinfusa: da Pascal a Unamuno, da Michelstaedter a Dostoievskij, dallo stesso Kierkegaard a Nietzsche).

Si sa che la psicanalisi si annunziò in un primo tempo come particolare metodo di psicoterapia applicato su alcuni casi d'isterismo e di psiconeurosi. Freud, attraverso ulteriori indagini, pervenne alla nozione di « inconscio » quale remota energia « non liberata », insorgente nella sfera emotiva del soggetto e causante un complesso di manifestazioni nevrotiche dominate dall'assurdo e dall'incoercibilità. La liberazione richiedeva un cammino a ritroso nel tempo in stato di particolare rilassamento — il cosidetto metodo catartico — sino a che l'energia incapsulata, causa delle manifestazioni patologiche, « scaricasse ». Il secondo capitolo della storia della psicanalisi è stato la sua elevazione, per opera di Freud, da metodo psicoterapico a dottrina psicologica generale, in quanto veniva ad attribuirsi per qualsiasi soggetto la presenza e l'azione dell'inconscio. E' questo il punto più audace dell'intuizione freudiana, e anche il più suscettivo di sbandamenti e di ipotesi arbitrarie: l'inconscio dei «normali» è stato individuato attraverso particolari manifestazioni eccentriche dell'uomo — sbadataggini, *lapsus lingue*, ecc. — e soprattutto in ciò che avviene nei sogni. Insistiamo su questo punto sdrucciolevole del sistema: Freud e la sua scuola hanno specillato sugli aspetti insoliti del comportamento umano col proposito di avere più riprove della azione dell'inconscio sulla vita quotidiana dell'uomo comune e di interpretare quindi quest'uomo comune in funzione patologica. Questo specillare in sede scientifica ha influenzato l'ermeneutica di certi prodotti letterari dell'epoca contemporanea, con questo risultato: che particolari introspezioni su aspetti insoliti dell'agire umano, tipiche di molta opera narrativa, si tende a considerarle, alquanto sbrigativamente e indiscriminatamente, quali riflessi letterari dell'indagine scientifica sui comportamenti rientranti nelle leggi dell'inconscio. Ma si è fatta confusione. Non sono state avvertite le sostanziali differenze tra comportamenti, sia pure strani o problematici, dell'umore o del pensiero, quali emanazioni di un ordine normale della psiche, e le « registrazioni » di autentici stati psiconeuropatici, che rimangono comunque le costanti preferite della tecnica psicanalitica.

La generalizzazione tentata dal freudismo con il capovolgimento del caso normale umano in una condizione patologica potenziale, avrebbe dunque eccitato centinaia di recensori a sbizzarrirsi nel rilievo di un « profondo » nell'opera di parecchi dei loro autori, con la convinzione o la velleità di incrementare il già grosso catalogo degli esempi letterari confermanti questa vita dell'inconscio rivelata dalle psicanalisi, dato che la via alle esemplificazioni e alle casistiche in fatto di inconscio, viene tuttora lasciata in un certo senso aperta.

Il joycismo — ripetiamo — sembra aver dato spunto più deciso per il capitolo chiamato letteratura freudiana; vi ha pure influito la progressiva segmentazione ed eccentricità del linguaggio nell'opera di Joyce, specialmente da « Ulysses » a « La veglia di Finnegan », e soprattutto l'esasperata insistenza del monologo interiore, che agli affrettati è apparso come l'equivalente della « libera associazione delle idee », quale processo di « scarico » nella terapia freudiana. E per tornare all'opera di Virginia Woolf molti non hanno esitato — dicevamo — a comprenderla, sia pure con qualche riserva o limitazione, nel capace sacco dello psicanalismo, dove si trovano accomunati autori di diversissimo formato: Marcel Proust con Eugene O'Neill, Italo Svevo con Edouard Dujardin.

Ma vorremmo soltanto invitare i sostenitori di codesta ermeneutica a un confronto sagace tra le pagine intime e convinte dalla Woolf e certi liberi deflussi d'idee registrati nei trattati di psicanalisi. Se si scorrono le pagine dei suoi libri migliori, di « Gita al Faro », per esempio, che è il libro più personale e felice della scrittrice inglese, i personaggi che vi circolano, ricordano l'indiscriminata sfaccettatura di uno stesso nucleo poliedrico; il ritmo ultrasensitivo dell'autrice tende a riprodursi indifferentemente su ogni personaggio, e pare che tutti si surroghino fra loro e si penetrino l'uno nell'altro, come se animati da un'unica matrice psichico-sensoria, che è in fondo quella di Virginia Woolf. Essa compone in continua fluidità, senza distacchi, non badando alla varia tipologia dei singoli personaggi proposti. Siamo dinnanzi all'equivalente letterario del poematico musicale di marca wagneriana, che Edouard Dujardin venne trasponendo forse per primo nella propria opera. Ecco: «esprimere la vita dell'anima per mezzo dell'incessante incalzare di motivi musicali esprimenti in perenne fluire gli stati del pensiero e del sentimento via via che affiorano dalla psiche più profonda ».

Una pagina a caso della Woolf sa farsi disinteressare dell'esigenza di una azione narrativa e ci ammalia per il rigurgito di sensazioni, complesso eppure così naturalmente gustoso, assunto non importa da quale personaggio: « Il borbottio irregolarmente sospeso nell'atto di togliere di bocca le pipe o rimettervele, il quale era durato per un pezzo, assicurandola, per quanto ella (seduta com'era nel vano della finestra) non potesse udire le parole che gli uomini discorrevano placidamente; quel rumorio il quale durava da mezz'ora, prendendo posto blandamente nella scala dei suoni che s'addensavano su lei (cioè lo scatto delle palle contro le mazze, e ad ora ad ora gli striduli sùbiti gridi — « Come? Come? » — dei ragazzi che giocano a cricket) era cessato, così che il monotono sciabordio delle onde sulla spiaggia, il quale di solito, quando ella era in mezzo ai ragazzi, accompagnava i suoi pensieri con un tamburello misurato e blando, simile a parole di antica ninna--nanna, mormorate dalla natura: « Io vi guardo e vi sorreggo »; ma che altre volte, a un tratto, inopinatamente, specie quando il suo pensiero astraeva un po' dal compito immediato, non aveva senso sì benigno, ma, quasi spettrale rullo dei tamburi, batteva spietato il ritmo della vita, faceva pensare alla distruzione dell'isola e al suo inabissarsi nel mare, ed ammoniva lei, i cui giorni erano dileguati in rapide successioni di doveri da compiere, che tutto ero effimero come l'iride — quel suono già attutito e soffocato sotto altri suoni, tuonò, d'un sùbito, cavernoso al suo orecchio e le fece alzare lo sguardo in un sobbalzo di terrore. Avevano smesso di parlare: ecco la spiegazione... ».

Saremmo ora tentati — se una più ampia dimensione dello scritto ce lo consentisse — di riportare una qualsiasi « registrazione » di confessione liberatoria, uno di quelle, per esempio, colte da un soggetto sotto l'azione della narcoanalisi. Il lettore intuirebbe subito quanta edificazione può trarsi dal confronto, e quante considerazioni attorno all'equivoco in fatto di letteratura dell'inconscio. E non renderemmo certamente un omaggio all'arte della Woolf se ci ostinassimo a trovare spunti comuni col complesso dei risultati sperimentali della psicoanalisi peraltro importanti nel settore psicologico o scientifico.

Giuseppe Grillo

● Un interessante scoperta è stata fatta dal prof. Degenhart di Monaco, il quale ha attribuito al periodo giovanile del Pisanello tre tavole degli Uffizi di Firenze che fanno parte di un polittico con le storie di S. Antonio Abbate, finora ritenute di pittori minori veneti dei primi del 400. Il quarto pezzo di tale polittico è conservato al Museo Poldi Pezzoli di Milano.

Graham Greene

Mostra delle Accademie: Armando De Stefano (Napoli): Olio

Visita a Graham Greene

Trovai Graham Green diverso da tutti gli altri scrittori che avevo avuto la fortuna di conoscere. Mesi fa lo vidi in Svizzera, dove si era trattenuto per qualche tempo, prima di ritornare in Inghilterra. G. G. è un uomo dall'apparenza grave e severa, poco comunicativo, ma estremamente cortese, come quasi tutti gli anglosassoni. L'espressione dei suoi occhi chiari ha qualche cosa di distaccato dalla terra, con una specie di serenità disperata, se si possono usare questi due termini così autentici, ma che rendono l'idea. Il suo ottimismo pare il risultato di un pessimismo accettato, come d'altronde denota lo spirito di tutta quanta la sua opera.

Il così detto libro giallo — mi dice — fa sorridere molti, benchè sia una letteratura di moda e, — grosso modo — si può capire la ragione di questo giudizio inespresso, per la maggior parte del pubblico che lo ama.

Tuttavia è un genere prediletto dalle più disparate classi sociali e dalle più diverse intelligenze, appunto perchè distrae senza impegnare. Per alcuni soddisfa quel poco di cervello esistente, per altri è una morfina usata per dimenticare la fatica e la sofferenza di un eccesso di lavoro o di un logorio psichico, talvolta insopportabile. — Sono d'accordo, ma mi permetto di fargli osservare che i suoi libri sono un fenomeno a parte; chi li legge non può non sentire che i delitti, la ginnastica cerebrale per la consueta ricerca del colpevole e la fantasmagoria dei fatti criminosi, sono uno sfondo, una specie di grottesca estetica scelta per inserirvi un'opera d'arte, nel suo più profondo ed intero significato, soprattutto un'opera di contenuto altamente, dolorosamente umano. — Sì —, mi risponde — anche Poe, nel secolo scorso, ed ora Simenon sono scrittori di libri gialli, anzi i veri scrittori del genere, ma che scrittori! Io ne sono ben lontano! — Gli sorrido: la modestia è una gran bella e rara qualità, specie nei letterati, ma bisogna mantenersi nel verosimile! Se tutte le opere di G. G. come « L'Agente Segreto », « Il Ministro della Paura », « La roccia di Brighton », ecc. si presentano sotto la forma apparentemente banale di un libro poliziesco o di una storia di gangsters, alla maniera del « Falco di Malta » o della « Messe Rossa » di Dashell Hammett, esse sono in realtà ben altro. Anche Melville fu considerato e considerò sè stesso, per molto tempo, un autore di romanzi d'avventure, ed infatti non mancarono le peripezie e le strane e fantastiche situazioni ai personaggi di Moby Dick o di Benito Cereno. Così l'odierno amante di emozioni non resta davvero deluso leggendo i perfetti racconti di G. G. in cui tutto si concatena e s'ingrana con rigore implacabile e in cui basta il solo intrigo a tener desta l'attenzione ed a giustificare il nostro interesse: ogni particolare è studiato ed ha la sua importanza. L'esempio degli americani e la sua esperienza di giornalista hanno insegnato a Green la più grande economia di mezzi. L'aneddottica manca senza che la schematizzazione dei personaggi ne diminuisca la realtà concreta (come accade in Rex Warner) o ci spinga, (come in Kafka) alla ricerca di un'interpretazione. Eppure ad ogni istante, come talvolta leggendo Melville, abbiamo l'impressione che il dramma materiale che si svolge davanti ai nostri occhi, si riferisca continuamente a una tragedia nascosta e profonda, esistente su di un altro piano strettamente metafisico. In tutti i racconti di G. G. aleggia un'atmosfera d'incubo, che l'orrore dei fatti materiali, per estremo che sia, non basta a giustificare.

Uno degli ultimi libri di G. G. « La Potenza e la Gloria » autorizza maggiormente, per il suo stesso soggetto, un'interpretazione simbolica, per lo meno trascendente il soggetto. L'eroe, cioè il prete messicano, a cui vien data la caccia durante le persecuzioni religiose, sceglie di restare nel suo paese per esercitarvi il suo ministero sempre in condizioni più difficili e precarie; basterebbe per salvarsi che egli rinunciasse alla sua missione, ma, egli non lo può assolutamente, come non può rinunciare ad essere sè stesso. In G. Green, v'è una ricorrenza quasi ossessiva, non solamente di situazioni, ma anche di alcuni tipi, come Rosa, ad esempio, nella « Roccia di Brighton », Coral nella « Potenza delle Tenebre », la Girl nell'« Orient Express » e la fanciulla assassinata nell'« Agente Segreto » che impedisce assolutamente di considerarlo quale semplice narratore e tradisce la presenza, in tutta la sua opera del senso della fatalità, idea che incombe su tutta la letteratura moderna e che aumenta con il senso dell'assurdo come unico timone della barca dell'umano destino. Purtroppo il romanzo moderno non crede più alla solidità del carattere, alla sua efficacia causale o al suo valore esplicativo per giustificare una condotta. E quest'opera ci dà l'idea più esatta, più ontologicamente giusta di tale fatalità; per G. Green la fatalità è una condizione, anzi la condizione per eccellenza, perchè si confonde con il fatto che l'uomo è inseparabile dalla sua condizione, identificata alla posizione che egli occupa nella società, con l'impossibilità di potersene astrarre. Egli crede generalmente di potersene rendere indipendente (e spesso egli scambia questo sogno con la libertà) ma l'immaginazione è teorica ed illusoria. E il tema fondamentale di G. Green è proprio questa dolorosa illusione: « Praticamente, concretamente, — dice Green — gli sforzi di qualsiasi uomo per liberarsi o saranno puramente immaginari o avranno per risultato di affondarlo definitivamente nel suo destino ». Questa teoria è abbondantemente sviluppata dalla filosofia esistenzialista, specie da Sartre ne « l'Etre et le Néant », ma più largamente ed esaurientemente da Gabriel Marcel nel suo « Premier Journal Métaphisique » e in tutte le opere seguenti, alle quali si riallaccia G. Green. Poichè il ritorno volontario del prete in « Potenza e Gloria », nel paese che ha testè lasciato, e dove sa che lo aspetta l'agguato mortale, è la scena più bella del libro e più — greeniana. — Il mondo di G. G. è essenzialmente tragico e la condizione di ogni personaggio è praticamente senza speranza, nè via di uscita. Ma v'è il colpo d'ala, il senso del sublime per cui l'anima prona, apparentemente sopraffatta, schiacciata, si rialza e sorvola l'abisso con nuove insperate forze divine.

La tragedia di G. Green, essendo la tragedia di un credente è una tragedia temporale: appartiene all'universo materiale, a questo povero mondo, mentre il suo senso del sublime è di ordine diverso, superiore, trascendente. G. Green crea il giallo di Bernanos, non quello di Simenon. V'è in G. G. un'altro — segno — religioso direi, di una sana e commovente bellezza: il senso della — madre —, G. G. ha creato personaggi di fango e d'abbiezione, esseri vili ed ignobili; un essere solo egli ha sempre salvato e circonfuso di patetica purezza: la madre. In tutti i suoi libri la madre, se vien nominata, ha il nobile posto che le spetta nella fede e nella poesia dell'umanità. La madre è l'unico essere che Green rispetta. Glie lo faccio notare ed egli mi risponde, mentre tutto il suo viso s'illumina di una luce improvvisa e dolce; — È vero: la madre non è che una donna, può essere quindi più femmina che madre e, nella migliore delle ipotesi, una donna qualunque, più donna che madre. Ma quando essa è veramente — la [illegible]dre —, con le sante qualità di gen[illegible] grandezza che la contraddistinguono, essa è unica, è il legame tra l'uomo e Dio. E chi al mondo ha avuto od ha l'immensa fortuna di possederla, chi ha nel cuore questo rifugio e questo altare, deve benedire la vita.

E. Durini

LA " DANTE "

Con una conferenza su « Le ultime imprese archeologiche italiane a Rodi e a Coo » il prof. Renato Bartoccini ha inaugurato l'attività del Comitato di Asmara, recentemente costituito.

Frequentati da cento iscritti, hanno avuto a Lione i corsi di lingua e cultura italiana.

Conferenze su Giovanni Bellini e sulla pittura del XV secolo sono state tenute dal prof. Guido Perocco nella città di Lilla. Altra conferenza è stata tenuta dall'on. Maurizio Schumann sul Tintoretto.

Sotto la direzione della marchesa Maria Polesini hanno avuto inizio a Graz i corsi di lingua italiana. Lo stesso Comitato ha promosso interessanti conferenze sui maggiori poeti italiani tenute, con successo, dal dott. M. Bonoldi.

Il coro dei cantori veronesi ha eseguito a Berna un applaudito concerto di musiche polifoniche italiane antiche e moderne, diretto da Pina Agostini.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma